

Pelkistetty piirtäminen

Taidekysymysten tarkastelua
piirtämistyöskentelyä kuvaavien mallien avulla

Simo-Pekka Hannula

Pro gradu

Estetiikka

**Filosofian, historian ja taitei-
den tutkimuksen osasto**

Helsingin yliopisto

Toukokuu 2018

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty		Laitos – Institution – Department	
Humanistinen tiedekunta		Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto	
Tekijä – Författare – Author			
Simo-Pekka Hannula			
Työn nimi – Arbetets titel – Title			
Pelkistetty piirtäminen – taidekysymysten tarkastelua piirtämistyöskentelyä kuvaavien mallien avulla			
Oppiaine – Läroämne – Subject			
Estetiikka			
Työn laji – Arbetets art – Level		Aika – Datum – Month, year	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages
Pro gradu -tutkielma		Toukokuu 2018	65+5
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkimus tarkastelee taiteenfilosofiaan liittyviä teemoja piirtämisen, piirtäjän ja taiteen tekemisen näkökulmasta. Tutkimuksessa käytetään apuna piirtämisen eri osa-alueita kuvaavia malleja, pelkistyskäsitteitä, joiden kautta eri aihepiirejä tarkastellaan. Tutkimus kysyy: Voidaanko piirtämisprosessiin liittyvät oleelliset asiat erotella järkevästi toisistaan, ja tehdä näistä osa-alueista yksinkertaiset piirtäen toteutettavat pelkistykset, joita voidaan soveltaa erilaisten kysymysten tarkasteluun, ja onko pelkistysmallien käyttö tähän tarkoitukseen mielekäs?</p> <p>Piirtämisen osa-alueet on jaettu ja nimetty toisto-, työstö-, sommittelu- ja ääriivapelkistyksiksi. Lisäksi sommittelun ajatusta selventämässä mukana on esineillä toteutettava kollaasipelkistys. Tavoitteena on, että mallit ovat yksinkertaisia ja helposti kenen tahansa itse kokeiltavissa, ja että mallit avaavat näkökulmia piirroksen luomisprosessiin. Tässä suhteessa tutkimus on perusteltu, sillä yleisesti estetiikan tutkimuksia dominoi katsojan näkökulma.</p> <p>Tutkimuksen teoreettisena viitekehyksenä toimii John Deweyn pragmatismi, joka huomioi taiteen tekemisen näkökulman teoriassaan. Deweyn ajatuksiin, malleihin, omaan kokemukseeni taidegraafikkona, museoiden teoskuviin ja lähdekirjallisuuteen tukeutuen tutkimuksessa tarkastellaan luovuutta, tyyliin ja kategorioiden muodostumista, taideteoksen tulkintaa, kauneutta, taiteen suhdetta tunteisiin ja tietoon sekä väärentämistä. Aihe-alueista tärkein on luovuus, koska se liittyy työskentelyyn, piirtämisen kautta myös kaikkiin muihin käsiteltäviin teemoihin.</p> <p>Mallit soveltuvat hyvin tyylin hienojakoisuuden ja kategorioiden muodostumisen tulkinnallisuuden pohtimiseen ja auttavat ymmärtämään työskentelyn luovuutta, jonka läsnäoloa tai puuttumista ei voi päätellä valmiista teoksesta. Työskentelyn näkökulmasta tieto liittyy piirtäjän omaan oppimiseen ja kauneus teoksen valmistumiseen taiteilijan haluamalla tavalla.</p> <p>Asioita jää myös selittämättä, koska pelkkää piirtämissuoritusta kuvaavat mallit eivät huomioi luovan prosessin suunnitteluvaihetta, teoksen mitä tahansa aihetta tai taiteilijan mielensisäistä maailmaa. Tältä osin mallien käyttö aihepiirien tarkastelussa jää puutteelliseksi. Mallit tuovat kuitenkin pohdintoihin järjestelmällisyyttä ja ne auttavat ymmärtämään ennen kaikkea piirtämistä ja piirtämistapahtuman aikaista luovuutta.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords			
Piirtäminen, luovuus, pelkistäminen, mallit, taiteellinen työskentely, sommittelu, työstö, toisto, ääriviiva, kollaasi, kategoria, tyyli, taiteilija, piirtäjä			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Keskustakampanin kirjasto			

Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information

Sisältö

Johdanto	2
1. John Deweyn taidekäsituksesta	9
2. Pelkistetty piirtäminen	16
2.1 Piirtämisestä yleisesti	17
2.2 Toistopelkistys	17
2.3 Työstöpelkistys	22
2.4 Sommittelupelkistys	24
2.5 Ääriivapelkistys	26
2.6 Kollaasipelkistys	28
3. Taidekysymyksiä	30
3.1 Luovuudesta	30
3.2 Kategoriat, tyyli, tulkinta ja kritiikki	36
3.3 Tunteista ja ilmaisusta	44
3.4 Kauneudesta	49
3.5 Taiteeseen liittyvästä tiedosta	51
3.6 Kopiot ja väärennökset	54
4. Päätelmät	57
Lähteet	62
Liitteet	

Johdanto

Kysymykseen ”mitä on taide” on esitetty lukuisia erilaisia vastauksia. Filosofian professori Richard Eldridgen mukaan tämä johtuu modernissa yhteiskunnassa vallitsevasta yleisestä epäselvyydestä inhimillisen elämän päämäärästä ja pyrkimyksistä. (Eldridge 2009: 28.) Yhdelle taide on politiikkaa, toiselle hengentuote ja kolmannelle esine. Taiteen pohtimisen näkökulma on yleensä katsojan ja vain harvoin taiteilijan. Tämä epäsuhta tulee hyvin esiin Eldridgen teoksesta *Johdatus taiteenfilosofiaan*, jossa painotus on juuri mainitun kaltainen. Sama epäsuhta on nähtävissä myös *The Routledge Companion to Aesthetics* ja muissa teoksissa, joita tämä tutkielma hyödyntää.

Teoksen *The Primacy of Drawing* tekijä Deanna Petherbridge on taiteilija, mutta hänkin lähestyy tutkijana piirtämiseen liittyviä kehityskulkuja ulkopuolelta analysoiden. Syy tähän epätasapainoon löytyy taidekäsitteksen historiallisesta muotoutumisesta, mikä taidehistorioitsija Paul Oskar Kristellerin mukaan selittää, miksi 1750-luvulta alkaen taidetta on pohdittu lähinnä katsojan näkökulmasta (Kristeller 1992: 62–63). Myös taidehistorioitsija Ernst Gombrich nostaa puutteen esiin: ”We [...] should again turn to the working artist to learn what actually happens when somebody makes an image.” (Gombrich 1985: 117.) Filosofi John Dewey katsoo, että meillä kaikilla on vahva taipumus lähestyä näkemäämme katsojina katsojan asenteella kuin ”valmiina maalauksena eikä niinkään taiteilijana maalaamassa maalausta” (Dewey 2012: 150). Tässä suhteessa tämä opinnäytetyö perustelee hyvin tarpeellisuutensa tarkastelemalla aihetta taiteen tekemisen näkökulmasta.

Tutkimukseni teoreettisena viitekehyksenä on John Deweyn pragmatismi, jossa taide on tekoprosessiin liittyvä kokemuksellinen asia. Hän kiinnittää paljon huomiota taiteilijan työskentelyyn ja katsoo, että tämän varsinaisena työnä on rakentaa työskentelynsä kautta kokemuksia katsojille (Dewey 2012: 60–70). Deweyn pragmatismi edustaa harvinaista taideteoreettista ajattelua siinä suhteessa, että hän ylipäänsä ottaa taidetta selittäessään

huomioon taiteilijan työskentelyn. Siksi taiteentekijänä Deweyn käsityksiin on luontevaa tarttua. John Deweyn taidekäsityksen käyn läpi luvussa 1.

Tarkastelen tutkimuksessani teoksen luomisprosessia piirtämisen kautta. Tutkimukseni kysyy: Voidaanko piirtämisen luomisprosessia tutkia pilkkomalla piirtäminen osatekijöihin? Voidaanko piirtämisprosessiin liittyvät – taiteen, piirtämisen ja luovuuden kannalta oleelliset – asiat erotella järkevästi toisistaan, ja tehdä näistä osista yksinkertaiset piirtäen toteutettavat pelkistykset, joita voidaan mielekkäästi soveltaa erilaisten taidekysymysten tarkasteluun? Tutkimus sivuaa väistämättä myös isoa kysymystä *mitä on taide*? Mutta tähän vastaaminen ei ole tavoitteenani. Asiaa kuitenkin sivutaan: jos pragmatistinen ajatus taiteen *tekoprosessin keskeisyydestä* ja kaikkea taidetta yhdistävänä tekijänä pitää paikkansa, silloin onnistunut prosessin pelkistys saattaisi kertoa taiteesta yleisemmin.

Kysymysten selventämiseksi jaan piirtämistyöskentelyn osiin ja teen osaluista yksinkertaiset pelkistykset, joiden avulla pyrin hahmottelemaan piirtämistä ja piirroksen luomisprosessia. Tavoitteeni on, että pelkistykset yhdessä rakentaisivat kokonaiskuvan piirtämisestä. Teen pelkistykset piirtämällä, koska taidegraafikkona piirtäminen on minulle taiteenlajeista tutuin. Ja myös siksi, että piirtäminen on kuvataiteen tekemisen ytimessä ja muodostaa jopa koko visuaalisen ajattelun perustan (Petherbridge 2014: 2; Vinci 2009: 191). Yhden pelkistyksen teen myös kollaasiversiona ajatuksen selkeyttämiseksi ja monipuolistamiseksi. Kutsun kaikkia pelkistyksiä yleisnimekkeellä *pelkistetty piirtäminen*. Käytän yksittäisistä pelkistyksistä myös nimityksiä *malli*, *mallinnos*, *versio* ja *pelkistys*. Pelkistykset olen nimennyt *toisto-*, *työstö-*, *sommittelu-*, *ääriviiva-* ja *kollaasipelkistykseksi*. Viittaaan myös pelkistettyyn piirtämiseen *menetelmänä*.

Kun tutkimuksessani puhun *prosessista*, *tekoprosessista*, *luomisprosessista* tai *taiteellisesta luomisprosessista*, tällä en tarkoita ihmisen yleistä toimintaa prosessina vaan kyse on inhimillisestä uutta luovasta toiminnasta. Tämä on eri asia kuin tuotantoprosessi tai muut ihmisen rakentamiin järjestelmiin

liittyvät prosessit tai ”itseksensä” (ilman ihmisen vaikutusta) tapahtuvat luonnonprosessit, kuten jään sulaminen.

Pelkistetty piirtäminen koskee vain konkreettista piirtämistä. En huomioi valmisteluvaihetta, taukoja, suunnittelua, materiaalin valintoja tai valmiin teoksen vastaanottamista yleisön taholta, koska näitä on – piirtäjien erilaisuudesta ja luovuuden vapaudesta johtuen – vaikea mallintaa. Laajemmin tekoprosessiin kuuluu kaikenlaista tekijään ja vastaanottajaan liittyvää toimintaa ja vuorovaikutusta teoksen ympärillä (Anttila 2005: 102–105). Pelkistykset kuvaavat vain itse piirtämisen aikana tapahtuvaa aktiivista tekemistä jostain näkökulmasta. Luomisprosessi siis alkaa ja loppuu piirtämissuorituksen mukana. Kyse on piirtämistoiminnan jakamisesta osa-alueisiin ja osa-alueiden pelkistämisestä yksinkertaisiksi malleiksi.

Piirtäminen on hyvä lähtökohta pelkistyksille, koska lähes kaikilla ihmisillä on kokemusta piirtämisestä ja kynän jättämistä jäljistä. Pelkistykset eivät edellytä *osaamista* ja *taitoa*, jotka yleisesti yhdistetään taiteen tekemiseen ja *näköisyyden* tavoitteluun. Tavoitteeni on, että kenen tahansa kirjoitustaitoisin ja ohjeita ymmärtävän henkilön on mahdollista itse kokeilla pelkistyksen eri versioita ja saada käsitys piirtämisestä tekemisen näkökulmasta.

Menetelmän synty liittyy oman taiteellisen työskentelyni kriisivaiheeseen.¹ Työskentelystäni oli kadonnut ilo ja ulospääsyä tilanteesta etsiessäni syttyi kaipuu taiteelliseen työskentelyyn, jolla ei olisi tavoitteita onnistumisesta tai näyttelyistä. Tärkeintä olisi vain tekeminen itsessään ja luova leikki. Tavoitteenani oli ikään kuin etsiä piirtämisen ”alkulähteille”, tilaan, jossa ensiaskeleitaan piirtäjänä ottava lapsi iloitsee, kun kynästä syntyy jälki. Ryhdyin tekemään mahdollisimman yksinkertaisia piirroksia etsien jonkinlaista kuvittelemaani piirtämisen ”alkutilaa”, tilannetta ennen kuin piirtämisellä halutaan *sanoa jotain* tai käyttää piirtämistä *välineenä johonkin*. Hyvin nopeasti etsintä johti kynän avulla tapahtuvaksi viivoja toistavaksi mietiskelyksi, jossa

¹ Kriisi liittyi ristiriitaiseen yritykseeni yhdistää vapaa taiteen tekeminen toimeentuloa tuovaan yrittämiseen. Taiteilijayrittäjyyteni ajautui taloudellisiin vaikeuksiin 2008 laman alkaessa.

yksi askel johti toiseen, toinen kolmanteen ja kolmas neljänteen: piirtämiseksi jossa kuva laajenee hiljalleen vierekkäisten viivojen lisääntyessä. *Mietiskelypiirroks²* nostivat esiin kysymyksen taiteellisen työskentelyn olemuksesta: jos piirroksen (teoksen) voi valmistaa viivojen toistamalla, mitä muita toiston kaltaisia erillisiä toimintoja piirroksessa voi olla, jotka voisi erottaa omiksi alueikseen?

Jaan piirtämisen neljään osa-alueeseen, joista piirtämissuoritus käsittääkseni muodostuu. Esittelen nämä pelkistetyt piirtämisen mallit luvussa 2 käyden läpi kunkin mallin kohdalla miten piirtäminen käytännössä tapahtuu. Teen tämän lähdeaineistoon ja liitetiedostojen kuvamateriaaliin tukeutuen. Tutkielman liitteiksi olen tehnyt havaintokuvat pelkistysten eri versioista. Ensimmäinen malli on *toistospelkistys* (liite 1). Siinä pelkistys tapahtuu sijoittamalla yksinkertaisia viivoja tai jälkiä paperille viereen jonkin ajatuksen mukaisesti edeten niin, että paperi täyttyy.

Koska *toisto* ei yksin selitä koko piirtämistä, kuten kokonaisuuden hahmottelua, tarvitaan toinen versio, jossa viivat sijoitetaan paperille mahdollisimman otolliseen kohtaan tasapainon, kokonaisuuden tai piirtäjän tavoitteen kannalta (liite 1). Kutsun tätä *sommittelupelkistykseksi*. Tarvitaan myös malli selventämään ajatusta työstämisestä. *Työstöpelkistyksessä* paperille hahmotellaan yksinkertaista muotoa kynällä varjostaen (liite 2). *Toisto* ja *työstö* nivoutuvat käytännön piirtämisessä usein toisiinsa. Pidän toiston kuitenkin omana erillisenä asianaan, koska se auttaa jäsentelemään piirtämistä monipuolisemmin ja eri tavalla kuin pelkkä työstön suunnasta tapahtuva pohdinta.

Tavanomaiseen esittävään piirtämiseen liittyy ajatus havaintojen tekemisestä ja kohteen ääri viivojen hahmottelusta. Tämän selventämiseksi neljäntenä versiona esittelen *ääri viivapelkistuksen* (liite 3). Ääri viiva on huomioitava,

² Nimesin tekotavan, jossa teos kasvaa ja laajenee yksityiskohtien lisäämisen kautta, *ekspan-dismiksi*, *expandism* (*expand*, engl. laajeta) ja syntyneet piirroks² mietiskelypiirroksiksi, *meditative drawings*. Kts. Expandism blogi [Verkkodokumentti]. Saatavilla: <http://expandism.blogspot.fi/> [Viitattu: 20.04.2018].

koska se on keskeisessä asemassa kaikenlaisessa piirtämisessä ja erityisesti mallista piirtämiseen liittyvässä havaintojen tekemisessä. Ääriviivan sivuuttaminen ei ole mahdollista. Viides esineillä tehtävä yksinkertainen *kollaasipelkistys* on vaihtoehto sommittelun tarkastelulle (liite 4). Näin siksi, että piirtämisen pienikin vaikeutuminen saattaa tuottaa joillekin työstöversioita kokeileville vaikeuksia.

Sama sommittelun ajatus välittyy esineiden avulla toteutettavassa kollaasiversiossa jopa selkeämmin kun viivoja ei tarvitse piirtää. Pienet esineet toimivat siinä ikään kuin valmiiksi työstettyinä teoksen osina, joista kokonaisuus rakentuu. Pelkistyksissä on tärkeää selkeys ja kokeilemisen helppous. Käytän pelkistyksiä eritellessäni hyödyksi myös kokemustani taidegraafikkona ja piirtäjänä. Oletettavasti tekoprosessin voi pelkistää taiteenlajeista riippumatta. Tarkastelen tutkimuksessani tekoprosessia vain piirtämisen kautta. Muiden taiteenlajien analysointiin asiantuntijuuteni ei riitä.

Tiedossani ei ole tutkimuksia, joissa on tehty pelkistyksiä kuvaamaan luovaa työskentelyä tai piirtämistä. Yleisesti piirtämistä, luovuutta tai taiteentekoa koskevat tutkimukset lähestyvät aiheitaan hyvin eri tavoin. Satu Kesäniemen pro gradu -työssä *Laulupiirtävä luokka – alakoulun opettajien näkökulmia laulupiirtämisen menetelmään* kyseessä on piirtämisen yhdistämisestä laulamiseen pedagogisena apuvälineenä (Kesäniemi 2015). Mikko Heiskasen pro gradu -tutkimus *Luova mieli: lähikuvassa muusikkojen luomisprosessit* lähestyy aihetta haastatteluin. Tämän tutkimuksen tiivistelmässä kuitenkin todetaan omaa havaintoani myötäillen luomisprosessia tarkastelevien teoreettisten mallien puutteellisuus (Heiskanen 2008).

Asiaa sivuaa myös improvisaatio, jota tutkimuksissa lähestytään erityiskysymysten kautta kuten Maaria Tuhkusen *Kaaos, virtaus ja nautinto : leikki improvisaatiossa ja luovassa prosessissa* -opinnäytetyössä, jossa pohditaan improvisaation ja leikin suhdetta lapsille suunnatussa teatteriesityksessä (Tuhkunen 2012). Yleisesti improvisaatioon liittyvät kirjat ja tutkimukset liittyvät teatteriin ja näyttelijätyöskentelyyn. Teatterin tai tanssin improvisaatiossa yksittäinen teko johtaa toiseen, runoudessa sana liittyy sanaan ja

kirjoittamisessa tajunnanvirta nostaa ajatuksia edellisten päälle rakentaen tarinaa. Näissä ei niinkään pyritä tekemään ehjää taideteosta, vaan leikitään tekemisellä ja nautitaan prosessista, joka kulkee askel askeleelta eteenpäin.

Todettakoon tässä yhteydessä, että piirtämistä on käytetty myös välineenä mietiskelyssä. Tällöin piirtäminen on lähinnä keino keskittyä tai se on osa rituaalia.³ Nämä menevät aiheestani ohi ja raja- ja ne tutkimukseni ulkopuolelle. Myös *taideterapia* sivuutan. Piirtämisessä ei opinnäytteessäni ole kyse sieluntiloista tai eheytymisestä. Piirtämistä ja luovuutta sivuavissa tutkimuksissa näkökulmat vaihtelevat tekijän mielenkiinnon mukaan, kuten Anniina Omwami opinnäytetyössään *Inspiraation lähteet ja luonnostelu vaatesuunnittelijan suunnitteluprosessissa; Sources of inspiration and sketching in fashion designers' design process*, jossa keskitytään nimenmukaisesti suunnittelijan innoituksen lähteisiin (Omwani 2017).

Osa tutkimuksista liittyy taiteen tekemiseen, kuten kuvataiteilija Stig Baumgartnerin väitöskirja *Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa* (Baumgartner 2015). Se edustaa *taiteellista tutkimusta*, jossa taiteilija tarkastelee omaa työskentelyään ja tekemiään ratkaisuja. Yleisesti ottaen piirtämistä tarkastelevissa katsauksissa lähestytään aihetta historiallisesta tai yleistajuisesta suunnasta, kuten Petherbridgen ja Gombrichin teoksissa. Koska piirtämistapahtuman pelkistämistä ei tietääkseni ole tutkimuksissa käsitelty, opinnäytetyöni perustelee hyvin tarpeellisuutensa. Haittapuolena on, ettei aiemman tutkimuksen antamaa tukea ole kuin rajallisesti saatavilla ja muikin tuki on hajallaan siellä täällä sekalaisen aineksen ja kirjallisuuden joukossa.

Tutkimukseni on teoreettinen. Suurin osa kirjallisesta aineistosta on taustakirjallisuutta. Tutkimuksen 3. luvussa käyn läpi taiteenfilosofian piiriin kuu-

³ Esimerkiksi taiteilija Franck Frederick soveltaa buddhalaista zenfilosofiaa piirtämiseen kirjassaan *The Zen of seeing/Drawing as meditation*. New York. Vintage Books (1973). Wikipedia: Franck Frederick [Verkkodokumentti]. Saatavilla: https://en.wikipedia.org/wiki/Frederick_Franck [Viitattu: 20.04.2018]. Rituaaleihin liittyviä piirroksia löytyy esimerkiksi Googlen hakujen "mandala" tai "sanddrawing" kautta.

luvia aiheita, jotka on valittu *The Routledge Companion to Aesthetics* teoksen osien II–III (luvut 21–49) estetiikan aihepiirien joukosta. Niitä kaikkia en käsittele, sillä joukossa on aiheita, joihin pelkistyksellä tai taiteellisella työskentelyllä ei ole mielekästä tartuntapintaa. Se, että kirjan aihepiirit kattavat vain osan estetiikan pariin kuuluvista kysymyksistä, ei ole oleellista. Lähtökohtana tässä voisi hyvin olla jokin muukin estetiikan aihealueita läpi käyvä teos. *The Routledge Companion to Aesthetics* teos kuitenkin sopii tähän hyvin koska sen 3. painos edustaa ajantasaista näkemystä estetiikan kysymyksiin. Pelkistysten soveltamisen kannalta riittää, että mukana on riittävä joukko erilaisia aiheita, joihin malleja voi testata.

Tarkasteltavia teemoja ovat: *luovuus, tulkinta, kategoriat, tyyli, kritiikki, tunteet ja ilmaisu, kauneus, taiteen välittämä tieto sekä kopiot ja väärennökset*. Osa teemoista – kuten tulkinta, kategoriat, tyyli ja kritiikki – käsitellään samassa alaluvussa aihepiirien läheisyyden takia. Ulkopuolelle rajautuvat *ontologiaan, taiteen määrittelyyn, estetiikkaan, makuun, universaaleihin, evoluutioon, arvoon, mielikuvitukseen, fiktion, kertomukseen, metaforaan, etiikkaan, tragediaan, huumoriin, korkeaan ja matalaa taiteeseen, esityksen autenttisuuteen, ympäristöön, feminismiin ja uskontoon* liittyvät teemat. Samoin henkilöitä ja eri taiteenlajeja käsittelevät kirjan osat I ja IV sivuutetaan, jottei aihepiiri kasva pro gradu -tutkielmaan liian suureksi ja jotta käsiteltävät aiheet edustaisivat estetiikan aihepiirejä yleisellä tasolla.

Koska teoksen kirjoitukset ovat hyvin yleisluontoisia, käytän joidenkin teemojen syventämisessä tarvittaessa apuna myös muuta lähdeaineistoa. Esittelen teemat tärkeysjärjestyksessä aloittaen luovuudesta. Luovuuteen piirtämisen (taiteellisen työskentelyn) mallinnoksilla on eniten tartuntapintaa. Se on myös aihepiiri, joka nivoutuu ja on sisäänrakennettuna kaikissa muissa teemoissa. Luvussa 4 teen päätelmät pelkistysten esiin nostamista asioista ja vastaan tutkimuskysymykseen pelkistetyn mallin soveltuvuudesta taidekysymysten tarkasteluun.

1 Deweyn taidekäsitteestä

Sanoessaan, että ”taide on luomisprosessi”, Dewey tarkoittaa taiteen tekemisen, taiteilijan luomisprosessin aikaista kokemusta, joka on taiteen havaitsemisesta ja nauttimisesta, eli yleisön näkökulmasta, erillinen asia (Dewey 2010: 62). Taiteen nauttimisen ja sen tekemiseen liittyvät kokemukset kuitenkin täydentävät toisiaan, sillä pelkkä tekeminen ei itsessään riitä, vaan tarvitaan myös vastaanottaja kokemaan teosta. Taiteilija tekee taidetta toisia ihmisiä varten kuten kokki aterioitaan. (Dewey 2012: 63–64.) Tässä tutkimuksessa keskitytään taiteentekijän näkökulmaan, josta katsottuna taide on luomisprosessi.

Deweylle taiteilija on kokeilija, joka teoksessaan ilmentää omia kokemuksiaan maailmasta (Dewey 2010: 177). Taiteilija työstää luomisprosessin aikana teostaan käyttäen hyväkseen aiempaa kokemustaan, ja teoksessa tapahtumat ja sattumat sekoittuvat yhtenäiseksi kokemukseksi (Dewey 2010: 51). Taiteellinen luomisprosessi tarvitsee käynnistyäkseen ”yltymistä”, jossa ajatukset ja tunteet ”kiihtyvät asia-aineksesta”. Kun luomisvire syntyy, toiminta kiihtyy. Kyse on ”esteettisen tunteen” heräämisestä ja vahvistumisesta, joka on tunteena oma erityinen – ulkoisen aineksen kanssa tapahtuvaan vuorovaikutukseen sitoutunut – tunnetilansa. (Dewey 2010: 100–101.) Työskentelyn aikana yltynyt epäselvä tunne selkiintyy ja tiivistyy valmistuvassa objektissa. ”Ilmaiseminen on epäselvän tunteen selkiyttämistä” (Dewey 2010: 98).

Syntynyt taideteos on fyysisenä objektina ikään kuin ympäristön ja eliön vuorovaikutuksesta yltyneen sisäisen energian purkautumisen ja kanavoitumisen ulkoinen ruumiillistuma (Dewey 2010: 196). Luova työskentely tarvitsee myös ulkoisia virikkeitä pysyäkseen käynnissä. ”Liekkiin leimahtanut sisäinen aines tarvitsee ulkoista ainesta saadakseen pidettyä tulta yllä” (Dewey 2010: 85).

Tekijän esteettinen kokemus nivoutuu teoksen valmistamiseen, joka jatkuu niin kauan kunnes tekijä on tulokseen tyytyväinen (Dewey 2010: 65–66). Teoksen tekemisen aikana muodostuva *kokemus* on tarinankaltainen ehjä

kokonaisuus, jota leimaa tietty laatupiiirre. Kokemus sulautuu saumattomasti yhteen ihmisen aiempien kokemusten virtaa. (Dewey 2010: 51–52.) Kokemuksen tarinankaltaisuus sopii hyvin taiteilijan näkökulmaan ja taideteoksen tekemiseen, kun jokainen uusi teos valmistuu yleensä omanlaiseksi sekä aiheeltaan että muodoltaan.

Deweyn mukaan varsinainen taideteos ei ole taide-esine vaan kokemus, jonka taide-esineen valmistaminen tai kohtaaminen aiheuttaa:

Taiteilijan varsinainen työ onkin rakennella yksittäistä kokemusta, joka vaikuttaa havaittaessa yhtenäiseltä, ja joka kuitenkin samalla kehkeytyessään muuttuu jatkuvasti. (Dewey 2010: 68.)

Myös Pentti Määttäsen katsoo, että Deweyn pragmatismissa varsinainen taideteos on yksilöllinen kokemus, josta taiteilija on osallinen teosta tehdessään ja yleisö taide-esinettä kokiessaan (Määttäsen 2012: 102–103, 156–159). Taide-esine on taideteoksesta erillinen asia ja toimii yhdistävänä tekijänä taiteilijan ja yleisön erillisten kokemusten välissä.

Tarkkaan ottaen taitelija muokkaa esinettä ja rakentaa omaa kokemustaan, jonka muotoutumiseen vaikuttavat taiteilijan minä ja taiteilijan työstämä taide-esine. (Määttäsen 2012: 160.)

Katsojan kokemus on tästä erillinen. Katsoja luo omassa kokemuksessaan teoksen uudelleen. Koska kokemukset ovat yksilöllisiä, taide-esine tuottaa jokaiselle omanlaisensa kokemuksen. Vanhakin taide syntyy uudelleen joka kerta, kun se koetaan esteettisesti. Kysymys ”mitä taiteilija on ’todella’ tarkoittanut tuotoksellaan?” on Deweyn mielestä järjetön, koska teos tarkoittaa itse kullekin jotakin yksilöllistä ja tämän omista kokemuksista nousevaa. (Dewey 2010: 135.)

Kai Alhanen on tutkinut Deweyn kokemusfilosofiaa tämän koko tuotannon osalta. Hän toteaa, että Deweyn kokemuskäsityksen ytimessä ovat teot ja tekojen seuraukset ja että kokemus – johon ajattelu, muisti, tunteet ja muu kokemusaines nivoutuu – rakentuu toiminnan kautta (Alhanen 2014: 59–60).

Ajattelu, kuten piirtämisen aikana tapahtuva arviointi, perustuu toimintaan ja toiminnan myötä kehittyvään kokemukseen (Alhanen 2014: 100). Kokemus on täydellinen ja tuottaa oppimista, koska piirtäjä pystyy työskennellessään arvioimaan mitä hänen tekemistään ratkaisusta seuraa (Alhanen 2014: 69–70). Ihminen siis altistuu toimintansa seurauksille ja tämä yhteys ”tekemisen ja seurauksille altistumisen välillä” muodostaa kaikilla elämänalueilla kokemuksemme perustan (Dewey 2012: 120–121).

Altistuminen oman toimintansa seurauksille on ylipäätään perusta älyllisen toiminnan rakentumiselle, ja tämä toimintaan sitoutunut äly on myös nivoutunut taiteen tekemiseen (Dewey 2010: 61–62). Eliön ja ympäristön vuorovaikutusta ohjaa *rytmi*, joka on perustavalla tavalla yhteydessä ihmisen olemassaoloon. Deweylle rytmi – esimerkiksi sade ja aurinko, päivä ja yö, vuodeaikojen ja kasvun kierrot, lepo ja työ, nälkä ja kylläisyys – on kaiken taustalla vaikuttava ja ”yleismaailmallisesti olemista jäsentävä tekijä” (Dewey 181–184). Rytmi on tunkeutunut kaikille elämänalueille ja myös taiteenteen:

Jokaisen taidemuodon ja taideteoksessa piilevän rytmin alla, tukevana pohjana tiedostamattoman syvyyksissä, on elävän olennon ja sen ympäristön välisten suhteiden perusmalli. (Dewey 2010: 184–185.)

Eldridge kiteyttää Deweyn taidekäsitteksen sanomalla, että taide ei ole Deweylle konkreettinen esine vaan *toiminnan laadullinen ominaisuus* (Eldridge 2009: 15). Taiteilijan aiemmat kokemukset ohjaavat tekoprosessista ja teoksen valmistamiseen liittyvää kokemusta. Tekoprosessiin nivoutuvaan kokemiseen liittyvät aistimukset toimivat ärsykkeinä, jotka suuntaavat uudelleen työskentelyä kohti tietoa, kuten piirtämisen aikana tehtäviä ratkaisuja (Dewey 2012: 124). Piirtämisessä on kyse karttuneen kokemuksen ja ”tulevaisuuteen suunnittelevan älyn” yhteispelistä (Dewey 2012: 133). Mielen sisäiset muutokset ovat sidotut konkreettiseen työskentelyyn, jossa taiteilija jäsentelee ajatuksiaan ja tuntemuksiaan (Dewey 2010: 96).

Taiteellista luovaa työtä luonnehtiikin uskomaton määrä havaintoja ja sellaista älyä, jota harjoittamalla käy päinsä havaita laadullisia suhteita. (Dewey 2010: 68.)

John Dewey rinnastaa tieteentekijän metodin soveltamisen taiteentekijän luovaan prosessiin. Samalla tavalla kuin tutkija joutuu pohtimaan ratkaisujaan prosessissa myös taiteilija ”kohtaa työskennellessään ongelmia, joita joutuu ajattelemaan” (Dewey 2010: 26). Taiteilija kuitenkin ajattelee välineilään ja materiaaleillaan ja ajattelun tulos näkyy syntyneessä taideteoksessa. Hänen mukaansa taiteilija ”tekee meidät [...] tietoiseksi jostakin yhtenäisestä ja kokonaisvaltaisesta kokemuksesta” eli siitä, mitä työskentelyn aikana on tapahtunut (Dewey 2010: 25). Jokainen koettu luomisprosessi on kuin askelkivi, ”jolta voi saada jalansijan myöhemmille tutkimuksille” (Dewey 2010: 25).

Deweylle taiteen tekemisessä on kyse pelin kaltaisesta kokonaisuudesta: siitä että peli pelataan loppuun tai teos tehdään valmiiksi, ja tämän myötä myös tähän tekemiseen liittyvä kokemus saa täyttymyksensä. Deweyn sanoin:

Jokin teos valmistuu tyydytystä tuottavalla tavalla, jokin ongelma saa ratkaisunsa, jokin peli pelataan loppuun. Jokin tilanne, oli se sitten ateriointi, shakkiottelu, keskustelun jatkaminen, kirjan kirjoittaminen tai poliittiseen kampanjaan osallistuminen, ulottuu niin laidasta laitaan, ettei se katkea kesken, vaan saa täyttymyksensä. (Dewey 2010: 49–50.)

Pentti Määttäsen mukaan Deweyn ajattelu on *pehmeää naturalismia*, jossa ihminen ei ole pelkästään luontokappale fysiologisine toimintoineen, kuten *kovassa naturalismissa*, vaan myös kulttuuriolento rakennettuine ympäristöineen ja symbolijärjestelmineen (Määttänen 2012: 11–14). Deweyn pehmeässä naturalismissa todellisuutta hahmotellaan inhimillisten kokemusten kautta, ja tämä on ainoa tapa saada tietoa ihmistä ympäröivästä todellisuudesta (Määttänen 2012: 20–22). Kovan naturalismin peräänkuuluttama *merkitysten tarkka määrittely* on sosiaalisissa suhteissa ja taiteen kaltaisissa eikielellisissä asioissa usein mahdotonta (Määttänen 2012: 30–31). Deweylle

naturalismi merkitsee sitä, että taiteessa kaikki ilmaistavissa oleva liittyy aina jollakin tavalla ihmisen ja hänen ympäristönsä väliseen vuorovaikutukseen (Dewey 2010: 186). Väline, jolla teosta tehdään, on Deweyn naturalismissa kuin tuntosarvi, jonka avulla taiteilija koskettelee ja tutkii ympäristöään (Dewey 2010: 238).

Tieto on Deweyn ajattelussa vakiintuneita käytäntöjä tai tapoja, jotka ovat ”uskomuksia maailman rakenteesta ja siitä, miten tässä maailmassa voi menestyksellisesti toimia” (Määttänen 2012: 109). Tiedonsaantia ohjaa toiminnallisuus. Yksilö toimii maailmassa ja yhdistää uudet kokemukset aiempiin ja vakiintuneisiin käytäntöihin, jotka voivat muuttua jopa päälailleen uusien vastakkaisten kokemusten myötä. (Määttänen 2012: 35–44, 56.)

Todellisuus on siis jatkuvaa muutosta ja pelkkä maailman käsitteellinen vain ajattelun avulla tapahtuva ymmärtäminen vie harhaan, sillä ilman ihmisen kehoa ja kehon suhdetta ympäristöön maailma ei ole koettavissa tai tulkittavissa oikein (Määttänen 2012: 124–125). Deweyn käsitys taiteesta on nivoutunut näihin ajatuksiin todellisuuden ja ihmisen kokemusmaailman yhteydestä. Kyse on laajemmin ihmiselämään liittyvien asioiden kriittisestä arvioinnista inhimillisen kokemuksen kautta (Alhanen 2014: 47).

Deweyn estetiikka sanoutuu irti klassisen filosofian ”ihanteellisen tavoittelun” perustalle rakentuvista ja korkeakulttuurista taidetta puolustavista teorioista ja pyrkii poistamaan raja-aitoja korkean ja matalan kulttuurin välillä (Määttänen 2012; 186–187, Dewey 2012: 42). Alhasen mukaan Dewey katsoo, että klassisen filosofian perustalle rakennettu käsitys kokemuksesta mielensisäisenä subjektiivisena asiana on väärä ja osaltaan estänyt luovaa yhteistoimintaa yhteiskunnassa (Alhanen 2014: 8–9).

Teoriaa ja toimintaa ei pidä erottaa toisistaan omiksi erillisiksi saarekkeikseen, sillä oppiminen tapahtuu vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Ajattelu nivoutuu toimintaan ja sen lähtökohdat ovat kokemuksessa (Alhanen 2014: 101.) ”Ideaallinen ja henkinen” taide on korotettu jalustoille ja kanonisoitu museoihin, joita Dewey pitää kansallisaatteen ja imperialismin ilmen-

tyminä (Dewey 2010: 14–17). Museolaitos tekee esineistä museoesineitä ja niiden yhteys alkuperäiseen paikkaan, aikaan, merkitykseen ja tilanteeseen – kokemukseen – katoaa.

Yleisesti taiteen teorioissa on Deweyn mielestä nojaututtu liikaa taiteen valmiiseen kaanoniin (Dewey 2010: 20). *Matalan ja korkean taiteen* jaottelu liittyy yhteiskunnan hierarkioihin. Filosofia ja taiteen ympärillä tapahtunut pohdinta on heijastellut lähinnä eliitin taidekäsityksiä (Dewey 2010: 228–230). Hän pitää jakoa perusteettomana ja luovuutta rajoittavana. Pitäytymisen hyväksyttyjen korkean taiteen tekotapojen ja käytäntöjen piirissä – tai minkä tahansa aatteen rajoittamassa karsinassa – kahlitsee taiteilijan luovuutta:

Mikä ikinä kaventaa taiteen käyttöön soveltuvia aineksia, kaikki se haittaa myös yksittäisen taiteilijan taiteellista vilpittömyyttä. Se ei salli hänen elintärkeille pyyteilleen reilua peliä ja purkautumistietä. (Dewey 2010: 232.)

Luovan mielen tulee ottaa materiaalikseen mitä tahansa ainesta ilman rajoitteita (Dewey 2010: 231). Taide liittyy Deweylle demokraattisemman yhteiskunnan rakentamiseen, jossa taiteen avulla nostetaan todellisia aiheita julkisen keskustelun kohteeksi (Määttänen 2012: 194).

Laajemmin Deweyn filosofiassa on kyse demokraattisemman yhteiskunnan rakentamisesta. Hän katsoo, että ihmiskuntaa vaivaavaa klassiseen filosofiaan liittyvä vääristymä. Vain ajatteluun perustava käsitteellinen teorisointi tulisi korvata todellisen elämän ongelmien kohtaamisella (Dewey 2012: 154–156). Näin ollen myös taide pitää riisua klassisen filosofian mystisestä paino-lastista.

Taide on luonteva osa jokaisen ihmisen todellista kokemusmaailmaa ja se on mukana värittämässä mielikuvitusta ja kiihdyttämässä tunteita ja haluja (Dewey 2012: 220–221). Kyse on yhteiskunnassa olevien kykyjen vapauttamisesta. Siitä että vapaus ja kokeellisuus sekä virheistä oppiminen yhteiskunnassa lisääntyy, kun tavoitteena on yhteiskunta, jossa yhteiskunnallinen

älykkyys, demokratia ja jaettu hyvä laajenevat (Dewey 2012: 217– 219). Taiteen tulee palvella yhteiskunnan rakentumista kehittämällä moraalista mielikuvitusta ja avaamalla näkymiä tulevaisuuteen (Dewey 2010: 415–420).

2 Pelkistetty piirtäminen

Esittelen seuraavaksi *pelkistetyn piirtämisen* neljä eri versiota, jotka käsitykseni mukaan ovat läsnä kaikessa piirtämisessä. Ne ovat piirtämisen osaluokkia, joihin piirtämisen voi järkevästi jakaa. Todennäköisesti on olemassa muitakin tapoja tehdä jako. Esittämäni pelkistykset kattavat ajatukset *ääri-viivasta*, piirroksen *sommittelusta*, viivan *toistamisesta* ja muodon *työstämisestä*. Nämä ovat ymmärrykseni mukaan keskeisimmät piirroksen osatekijät ja selkein tapa erotella piirtämistä.

Pelkistetty piirtäminen versioineen on ”ajatuksellinen työkalu”, joka auttaa hahmottamaan piirrostaiteen luonnetta ja ymmärtämään tekoprosessiin liittyviä seikkoja. Kyseessä on yksinkertaistettu ja osiin jaettu ajatus piirtämisestä, joka paljastaa piirtämisen luovana toimintana mahdollisimman yksinkertaisesti ja selkeästi. Selkeyden tavoitteena on, että esiteltävät versiot voi helposti toteuttaa myös kokemattomampi piirtäjä.

Käytännön piirtämisessä toisto nivoutuu hyvin helposti työstöön, koska piirtämisessä työstöä, esimerkiksi muodon varjostusta, on mahdoton tehdä ilman välineellä tapahtuvaa viivojen toistoa. Työstössä on tässä tutkielmassa kyse piirroksen ”kolmiulotteisuuden” rakentelusta varjostamalla. Toisto pidetään työstöstä erillisenä asiana, koska sen avulla on mahdollista tehdä myös itsenäinen taideteos. Laajemmin ajateltuna sommittelu pitää sisällään toiston ja työstön. Asiat kuitenkin erotellaan, koska ne auttavat ymmärtämään piirtämistä eri suunnista. Sommittelu on oleellista kaikessa piirtämisessä ja taiteen tekemisessä, jossa viivoja tai muotoja järjestellään paperille tai muulle alustalle.

Ääriviiva on piirtämiseen liittyvä erityispiirre ja toiminto, joka on keskeisessä asemassa piirtämisessä. Piirtämisestä poikkeava kollaasipelkistys on mukana selkeyttämässä sommittelun ajatusta.

2.1 Piirtämisestä yleisesti

Piirtäminen on tapa ajatella. Deweyn mukaan ”taiteilija ajattelee samoilla väliaineilla, joilla työskentelee” jäsenellen ajatuksiaan työskennellessään (Dewey 2010: 26, 96). Piirtämisessä tekeminen yhdistyy ajatteluun ja ratkaisujen keksiminen toteutukseen. Mutta se on paljon muutakin. Se on tutkimisen ja ylöskirjaamisen väline. Sen avulla voi ratkoa ongelmia, hahmottaa kokonaisuuksia ja tehdä suunnitelmia. (Petherbridge 2014: 18–19.) Aikaisempina vuosisatoina – kun piirtäminen vielä oli ammatin edellytys ja taiteilijuiden mittari – piirtämisen kautta kasvettiin taiteilijan ammattiin. Kaiken kaikkiaan piirtäminen on monipuolinen oppimistapahtuma, jossa piirtäjä oppii tekemään havaintoja ja valintoja, näkemään oleellisen, oppii kriittisyyttä ja arvioimista, keksii, leikkii ja käyttää mielikuvitustaan. (Petherbridge 2014: 216–217, 233.)

Maalaustaiteen synty tarinat liittyvät lampun heijastamien tai auringon aiheuttaminen varjojen ääri viivojen kointiin (Alberti 1998: 2.26 ja Petherbridge 2014: 21–24). Kun henkilön hahmo oli saatu rajatuksi viivojen avulla, loppu oli lähinnä syntyneen alueen muotoilua ja täyttämistä väreillä. Viiva on yhä edelleen keskeisessä asemassa kuvataiteessa, vaikka itse viiva on harhaa, ja sitä ei ole olemassa todellisessa näkyvässä maailmassa. Viivan käyttö perustuu viivan keksimiseen ja sen myötä kehittyneisiin piirtämiskäytäntöihin (Petherbridge 2014: 90). Pelkistetyn piirtämisen eri malleissa pelkistämisen ajatusta lähestytään *viivan* ajatusta korostaen. Kollaasipelkistystä luukuun ottamatta mallit toteutetaan yksinkertaisia viivoja piirtämällä.

2.2 Toistopelkistys

Piirtäminen tapahtuu seuraavasti. Paperille tai muulle piirtämisalustalle rajataan suorakaiteen muotoinen alue, joka muodostaa piirtämiselle tietyn kehyksen, jonka puitteissa prosessi alkaa, tapahtuu ja aikanaan loppuu. Rajatun alueen muodolla ei sinänsä ole väliä, ja myös paperin reunat voivat toimia luontevina piirtämisen rajoina. Piirtämisen välineeksi käy mikä tahansa kynä

tai piirrin. Sormeakin voi käyttää, jos piirtää vaikkapa hiekkaan tai huu-
seen lasiin. Piirtämisvälineillä tai alustoilla ei siis periaatteessa ole rajoituk-
sia. Mitä tahansa tarkoitukseen soveltuvaa voi käyttää. Tässä puhutaan kui-
tenkin paperista ja kynästä. Ensin kynällä tehdään yksinkertainen *jälki* mihin
tahansa kohtaan alueella. Jäljen muodolla tai mallilla ei ole merkitystä. Jälki
tai jonkinlainen paikan tai ”askeleen” *merkkäus* paperille ei tarkoita mitään.
Se on vain kynästä syntynyt *viiva*, jonka piirtäjä haluaa paperille tehdä.

Ensimmäistä jälkeä seuraa toinen, joka on sopivassa suhteessa edelliseen
merkkiin ja on jonkinlainen variaatio tai toisinto edellisistä. Paperille lisätään
uusia samankaltaisia jälkiä edellisten viereen niin, että merkkien täyttämä
piirrosalue pikkuhiljaa laajenee. Prosessin kaikki vaiheet – jokainen jälki –
jätetään näkyviin, eli käytännössä merkkien väliin jätetään hieman tyhjää
tilaa (liite 1). Näin siksi, että piirtäminen pysyy yksinkertaisena ja viivojen
toistaminen ja variointi onnistuu helposti. Jos piirtäjä sallii viivojen risteilyn
tai toistettava kuvio on liian monimutkainen, piirtäminen alkaa vaikeutua.
Sinänsä merkkien jälkien monimutkaisuudella tai viivojen risteämisillä ei ole
väliä. Tärkeintä on, että piirtäjä täyttää paperia toiston avulla ja että piirtä-
minen pysyy helppona. Mahdolliset virheet jätetään näkyviin. Ne sulautuvat
osaksi piirrosta työskentelyn edetessä.

Kyse ei siis ole tavanomaisesta piirtämisajatuksesta, jossa piirtämistä käyte-
tään välineenä jonkin esitettävän asian hahmotteluun. Taidemaalari Paul
Klee liittää viivoihin ajatuksen, jossa viivat ikään kuin viestivät liikettä, aiko-
muksia ja energiaa (Klee 1997: 6–11), renessanssin monialainen taiteilija ja
teoreetikko Leon Battista Alberti määrittelee viivan kahden pisteen väliseksi
etäisyydeksi. (Alberti 1998: 1.2). On myös näkemyksiä, joiden mukaan jäljet
muodostavat kuvan piirtäjän ajattelusta tai ”eleistä” paperille (Baumgartner
2015: 176). Nämäkään eivät kuitenkaan ole oleellisia toiston kannalta.

Sitä vastoin Kleen ajatus siitä, että ”viiva on pelkästään mitta” on tärkeä (Klee
1997:62). Vaikka mittaamista ei lainkaan ajateltaisi, silti piirtäjä tulee auto-
maattisesti huomioimaan jälkien etäisyyksiä ja suhteita toisiinsa piirtämällä
kasvattamaansa kokonaisuuteen. Mittailuun liittyvää arviointia on ilmeisen

mahdotonta jättää toiston yhteydessä pois, sillä vain etäisyyksien arvioinnin avulla on mahdollista piirtää jälkiä paperille niin, että syntyy rakenteellisesti mielekäs piirros. Paul Kleen ajatus taideteoksessa olevan viivan olemuksesta on tässä mielessä oikea. Tässä ei ole tarpeen pohtia tarkemmin jäljen ontologiaa, sen mahdollisesta sanomaa tai merkityksestä piirtäjälle tai hänen tiedostamattomille pyrkimyksilleen. Jäljet liittyvät toistoajatuksen pelkistämiseen, ja niiden tekemisen tavoitteena on saattaa piirtämisprosessi tästä näkökulmasta selkeään näkyvään muotoon.

Tehty jälki ei siis viittaa muuhun kuin itseensä. Tämä sivuaa *konkretismia*, jonka mukaan esimerkiksi maalauksessa oleva väri ja muoto eivät viittaa muuhun kuin itseensä. Lähelle tulee myös surrealismiin liittyvä *automatismi*, jossa pyrittiin piirtämään ilman järjen valvontaa paperille suoraan se mitä nousee alitajunnasta ja unimaailmasta. Käytännössä automatismissa luovaa työskentelyä pyrittiin nopeuttamaan ja etenemään ilman ennakkosuunnitelmia. (Breton: 41, 46–47.) Automatismin pidäkkeetön työskentelytapa sivuaa toistopelkistystä vaikka menetelmän tuottamat piirrokset ovat usein monimutkaisempia ja niissä on mukana esittäviä piirteitä.⁴ Ero automatismiin on siinä, että toistossa ei tavoitella yhteyttä unimaailmaan tai alitajunnasta nouseviin kuviin vaan piirtäminen on yksinkertaista muodon toistoa ja variointia.

Joissakin nykytaiteilija Yayoi Kusaman pisteistä ja palloista rakentuvissa teoksissa työskentely perustuu hyvin pitkälle pelkkään toistoon.⁵ Näissä teoksissa hänen pakkomielteinen työskentelytapansa ei juurikaan poikkea toistopelkistyksestä, jossa yksityiskohtia lisätään vastaavasti vieri viereen merkkeien etäisyydet huomioiden kunnes koko paperi tai maalaus pohja on käyty piirtäen läpi (Petherbridge 2014: 178). Toistopelkistys etenee siis ensimmäi-

⁴ Moma, Online Collection: Masson, André. *Automatic Drawing* (1924). The Museum of Modern Art, New York [verkkodokumentti]. Saatavissa: <https://www.moma.org/collection/works/38201> [viitattu 20.04.2018].

⁵ Moma, Online Collection: Kusama, Yayoi. *No. F* (1959). The Museum of Modern Art, New York [verkkodokumentti]. Saatavissa: <https://www.moma.org/collection/works/80176> [viitattu 20.04.2018].

sestä viivasta laajentuen aina siihen asti kunnes rajattu alue on täytetty ja piirros on valmis.

Toisto liittyy ajatuksena *rytmiin*. John Dewey käsittelee rytmiä rummutuksen kautta. Jotta rytmi liittyisi taidekokemukseen, siinä olevan toistuvuuden tulee olla esteettistä toistuvuutta, mikä tarkoittaa rytmiä eteenpäin vievää ”suhteiden toistumista”. Mekaaninen toistuvuus on vain ”aineellisten yksilöiden toistuvuutta” ja se liittyy fysiikkaan (Dewey 2010: 203). Mekaanisessa toistossa merkkejä lisätään järjestelmällisesti. Järjestelmällinen eteneminen ei kuitenkaan ole toimintana luovaa vaan mekaanista (Nanay 2014: 25–25). Toistopelkistyksessä on kyse luovasta toiminnasta. Siinä viivoja piirretään paperille vapaasti käsin ja piirtäjän mieltymysten mukaan tehtyjen viivojen välille muodostuu ”rytminen yhteys” (Dewey 2010: 209). Toistopelkistyksestä on toki mahdollista karsia pois luovuus kokonaan tai pienentää sen vaikutus minimiin tekemällä toistot esimerkiksi kuulilla tai etukäteen valituilla merkeillä, joiden sijoituspaikat on määritelty mittaamalla. Tämä ei kuitenkaan liity mahdollisena taideasiana vapaalla kädellä tehtyihin piirroksiin vaan *avantgarde*-taiteeseen. Rytmi on siis mukana toistopelkistyksessä, joka etenee ikään kuin askel askeleelta. Dewey sanoin:

Rytmiä nimittäin esiintyy aina, kun askel eteenpäin on samaan aikaan kaiken sitä edeltävän summautumista ja täydellistymistä, ja kun odotukset kulkeutuvat jokaisen täyttymyksen mukana jännitteisesti eteenpäin (Dewey 2010: 211).

Toiston ajatus on jossain määrin lähes aina mukana tavanomaisessa taiteellisessa työskentelyssä esimerkiksi silloin kun teoksen muodot on jo hahmoteltu ja taiteilija keskittyy käsittelemään jotain teoksen kohtaa. Tämä käy hyvin esiin Vincent van Goghin piirroksen⁶ *Peasant of the Camargue (Portrait of Patience Escalier)* vuodelta 1888 taustan käsittelyssä ”pistein” tai Samuel

⁶ Harvard Art Museums: Van Gogh, Vincent. *Peasant of the Camargue* (1888). [Verkkodokumentti]. Saatavissa: <https://www.harvardartmuseums.org/art/299938> [viitattu: 20.04.2018].

Palmerin⁷ piirroksen *Early Morning* (1825) lehvästöjen ja maan muokkaamisesta erilaisin struktuurein (Petherbridge 2014: 115, 78). Petherbridge nostaa esiin myös Emma Hauckin⁸ *Letters to Husband* (1909) piirroksen, jossa kuva koostuu yhä uudelleen toistetuista tekstinpätkistä sekä Henri Michauxin piirrokset⁹, jotka perustuvat toistoon (Petherbridge 2014: 179–180). Käytännössä toisto on osa luovaa taiteellista työskentelyä ja liittyy teoksen muotojen *työstämiseen*. Yksikseen toisto ei riitä selittämään koko piirroksen tai maalauksen olemusta Kusaman ja Michauxin kaltaisten taiteilijoiden osuvista teosesimerkeistä huolimatta.

Myös sarjallinen työskentely, jossa taiteilija toistaa samaa aihetta piirrokselta toiseen, on toistoa. Esimerkkinä tästä mainitsen Robert Motherwellin tus-sipiirros sarjat¹⁰, joissa hän varioi vapaasti japanilaisia kirjoitusmerkkejä (Petherbridge 2014: 107). Toistopelkistyksessä on kuitenkin kyse yksittäisen piirroksen sisäisestä toistosta, ei piirrosten sarjallisuudesta. Toisto saattaa myös liittyä valittuun tekniikkaan. Taidegrafiikan etsauksessa kuva-aihe siirretään ensin ääriiviapiirroksena tummaksi pohjustetulle laatalle valkoisen liidun avulla. Hennot liidulla aikaan saadut ääriviivat vapauttavat piirtäjän keskittyvään laatan varsinaiseen työstämiseen piikillä kun tämän ei tarvitse huolehtia sommittelusta. Tästä syystä painolaatan piirtämisessä on joskus mukana paljon viivojen ja jälkien toistoa. Esimerkkinä tästä G. D. Tiepolon etsaus vuodelta *Holy Family Passing near a Statue*¹¹ (Gombrich 2000: 227). Riippumatta siitä onko laatan piirtänyt ammattikaivertaja vai taiteilija itse,

⁷ Ashmolean Museum, University of Oxford: Palmer, Samuel. *Early Morning* (1825). [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.ashmoleanprints.com/image/399221/samuel-palmer-early-morning> [viitattu 20.04.2018].

⁸ Wikipedia: Emma Hauck. [verkkodokumentti]. Saatavissa: https://pl.wikipedia.org/wiki/Emma_Hauck [viitattu 20.04.2018].

⁹ Moma, Online Collection: Michaux, Henri. *Mescaline Drawing* (1960). The Museum of Modern Art, New York [verkkodokumentti]. Saatavissa: <https://www.moma.org/collection/works/38081> [viitattu 20.04.2018].

¹⁰ Studio International: Robert Motherwell works on paper. [Verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.studiointernational.com/index.php/robert-motherwell-works-on-paper> [viitattu: 20.04.2018].

¹¹ Yale University Art Gallery: Tiepolo, Giovanni Domenico. *Holy Family Passing near a Statue* (1750–1753). [Verkkodokumentti]. Saatavissa: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/12404> [viitattu: 20.04.2018].

tarkkoja ääri viivoja hyödyntävä piirtäminen voi lisätä viivojen ja kuvioiden toistoa kuvassa.

2.3 Työstöpelkistys

Työstö piirtämisen yhteydessä tarkoittaa piirroksen aiheen tai siinä olevien muotojen muokkaamista välineen avulla halutunlaiseksi. Helpoin tapa ymmärtää työstö on ajatella kuvanveistäjää talttansa kanssa työstämässä kiveä haluamaansa muotoon. Työstön ja toiston ero on siinä, että työstön avulla teosta pakotetaan tietynlaiseksi kokonaisuudeksi. Toistossa puolestaan on kyse jonkin asian kuten viivan toistamisesta ja sen lähes loputtomasta variaomisesta. Raja toiston ja työstön välillä ei ole kovin tarkka, sillä teoksen jostain kohtaa voi työstää myös viivoja toistamalla. Kun piirrosjälkiä toistetaan kerroksittain edellisten jälkien päälle, syntyy varjostuksia.

Aiheen muotoilussa toisto muuttuu helposti työstämiseksi. Esimerkki tästä on Lucien Freudin¹² piirros *Man at Night (self portrait)* vuodelta 1947–1948, jossa on sekä viivojen toistoa sekä viivojen käyttöä varjojen työstämisessä hahmon muotoilemiseksi (Perherbridge 2014: 176). Karkeasti toisto muuttuu työstöksi, kun sen avulla ryhdytään muotoilemaan kuvassa olevia valoja ja varjoja. Toistoa voi pitää työstön piiriin kuuluvana sivujuonteena. Tässä yhteydessä toisto ja työstö pidetään kuitenkin erillisinä, koska tämä auttaa tarkastelemaan piirtämistä monipuolisemmin. Käytännön piirtämistyöskentelyn näkökulmasta viivojen toistoa voi suorittaa melko rutiininomaisesti ilman sen tarkempaa keskittymistä. Kun toisto muuttuu työstöksi, huomio kiinnittyy kiinteämmin työskentelyyn ja muodon muokkaamiseen halutunlaiseksi.

Formalistisissa taideteorioissa, joissa taideteoksen kiinnostavuus ja sen tuotama esteettinen mielihyvä on tulosta taiteilijan osaamisesta ja onnistuneesta

¹² WikiArt : Freud, Lucian. *Man at Night (self portrait)* (1947–1948). [Verkkodokumentti]. Saatavissa: <https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/man-at-night-self-portrait-1948> [viitattu: 20.04.2018].

teosmateriaalin käsittelystä, ajatus työstämisestä on keskeistä (Eldridge 2009: 55–68). Formalistisen taidekäsityksen mukaan ”muoto on ainoa kriteeri”, joka määrittelee taiteen esteettisen arvon ja jonka kautta teosta tarkastellaan (Heikkilä 2012: 48). Formalismissa katsoja ikään kuin jakaa ”taiteilijan keskittymisen, tunteet ja niiden ilmaisun” myötäilemällä teoksen materiaalien työstämistä (Eldridge 2009: 223). Vaikka työstöön liittyvä materiaalin ja teoskokonaisuuden muokkaaminen ei selitä kaikkia taiteen ulottuvuuksia, kuten teoksen poliittisia, henkisiä ja tiedollisia piirteitä, silti työstäminen on oleellinen osa hyvin monenlaista taidetta (Eldridge 2009: 68–72). Kun tavanomainen piirtäminen etenee hahmottelua ja sommittelua pidemmälle, muotoja ja piirroksen kokonaishahmoa joudutaan yleensä muotoilemaan (työstämään).

Työstämiseen liittyy ajatus fyysisyydestä. Piirtäjän piirtämisprosessin aikana jättämät jäljet ovat tulosta hänen ruumiillisuudestaan. John Deweyn mielestä taiteen tekemistä ohjaavat ”aiemmasta kokemuksesta periytyvät liikeradat” ja motoriset valmiudet, joita ”ilman kukaan ei voisi suorittaa minkäänlaista mutkikkaampaa taitoa vaativaa tekoa” (Dewey 2010: 122). Baumgartnerin mukaan piirros valmistuu piirtäjän ponnistelujen tuloksena ja lopputulos on hänen kynänjälkiensä summa tai eräänlainen piirtäjän ”kömpelyydestä” kertova esitys (Baumgartner 2015: 115).

Käytännössä työstöpelkistyksessä paperille tai siihen rajatulle alueelle piirretään ristikkäisten viivojen avulla yksinkertaisia vapaamuotoisia ”pilven, pallukan, kiven tai kokkareen” kaltaisia muotoja. Muodoille ei piirretä ääri viivoja vaan niiden työstäminen tapahtuu pelkkien viivojen avulla (liite 2). Yksittäisen pallukan työstämisen voi aloittaa piirtämällä paperille pallukan muotoa hahmottelevan sarjan vierekkäisiä viivoja. Tämän jälkeen muotoa voi kasvattaa ja muotoilla uusien vierekkäisten viivastojen avulla tai haluamilaan kynän jäljillä, joiden piirtämissuuntia voi hieman vaihdella.

Yksinkertaisin tapa rakentaa varjoja ja tehdä pallukan muotoa kolmiulotteiseksi on piirtää viivasarjoja ristikkäin (liite 2). Tavoitteena on saada aikaan piirros, johon on onnistuttu työstämään kolmiulotteisuuden tai valon ja var-

jon läsnäolon tuntua. Piirros on valmis silloin kun piirtäjä niin päättää. Ajatus ääriviivasta pidetään tässä työstämisestä erillisenä asiana, jotta työstö paljastuu mahdollisimman selkeästi. Ääriviivan olemassaoloa ei kuitenkaan voi välttää. Se tulee mukaan piirrokseen joka tapauksessa, kun muoto alkaa työstämisen edetessä erottua taustasta ja kun piirtäjä täsmentää ristikkäisillä viivoilla pallukan muotoa.

2.4 Sommittelupelkistys

Sommittelu on aiheen jäsentelyä paperille halutulla tavalla. Siinä on kyse on aiheen rajauksesta, piirroksen suunnittelusta, muotojen, pintojen, erilaisten piirroksen osien ja katseenkohdistuspisteiden määrittelystä, värien sijoittelusta sekä apuviivojen käytöstä, jotka usein häivytetään valmiissa piirroksessa näkymättömäksi, kuten perspektiivin hahmottelua tukevat viivat. Petherbridge puhuu tässä yhteydessä piirroksen näkymättömästä metarakenteesta tai eräänlaisesta piirtämiseen liittyvästä kieliopista, jonka perustalle kuva rakennetaan. (Petherbridge 2014: 186–195). Tämä on ilmeistä suurikokoisissa historiamaalauksissa, joissa perspektiivin viivojen lisäksi on hahmotettavissa – ikään kuin kuvatun aiheen alta – pysty-, poikki-, ja diagonaaliapuviivoja, joiden avulla on määritelty pisteet, joihin huomion halutaan kiinnittyvän.

Asiaa havainnollistaa hyvin Leonardo da Vincin luonnospiirros seinämaalaukseen *The Adoration of the Magi*,¹³ jossa perspektiiviviivojen päälle on ryhtytty hahmottelemaan ihmisryhmiä ja hevosia ratsastajineen (Petherbridge 2014: 190). Leonardolla itsellään oli vankka usko siihen, että ”piirtäminen perustuu perspektiiviin” (Vinci 2009: 213). Kyse on kuvan kokonaisuuden hallintaan liittyvästä *kaavasta* tai tekemisen käytännöstä, jossa kuvattavia asioita, kuten ihmisvartaloa, hahmotellaan geometrinen muotojen avulla ja

¹³ Wikipedia: Vinci, Leonardo da. *Perspective Study for the Background of The Adoration of the Magi* (1452-1519) [verkkodokumentti]. Saatavissa: [https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Leonardo\)#/media/File:Leonardo._studio_per_l%27adorazione_dei_magi_uffizi.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Leonardo)#/media/File:Leonardo._studio_per_l%27adorazione_dei_magi_uffizi.jpg) [viitattu: 20.04.2018].

sijoitetaan kuvattavaan tilaan apuviivojen avulla (Gombrich 2000: 147–172). Albertille ”kompositio tarkoittaa maalauksessa sitä tapaa, jolla eri osat sommitellaan yhtenäiseksi kuvaksi” (Alberti 1998: 3.35). Kaiken kaikkiaan teoksen muotosommitelman avulla pidetään katsojan mielenkiintoa yllä (Eldridge 2009: 74).

Sommittelu ei liity pelkästään monimutkaisiin teosten aiheisiin vaan on osa kaikkea piirtämistä. Jos piirroksessa on vain yksi viiva, silti viivan paikka joudataan joka tapauksessa päättämään. Viiva on sommiteltava paperille sopivaan kohtaan. Taidemaalari Stig Baumgartner yhdistää piirtämisen sommitteluun: ”jokainen yksittäinen viiva täytyy sommitella tai oikeastaan keksiä tilaan erikseen” (Baumgartner 2015: 74). Sommittelupelkistyksessä on kyse siitä, että paperille sijoitettuja viivoja katsellaan kokonaisuutena, ja jokainen uusi viiva pyritään sijoittamaan paperille mahdollisimman otolliseen paikkaan syntyvää kokonaisuutta tukien (liite 1). Viivat siis ”keksitään muotoina” piirtämisen edetessä, kun jäljille löydetään oma luonteva paikkansa kokonaisuudessa (Baumgartner 2015: 75).

Sommittelussa on mukana jokin selkeä perusajatus, jota tavoitellaan. Historiamaalauksissa se on yleisesti ollut harmonia, joka yhdistyy antiikista peräisin olevaan ajatukseen jumalasta ja tämän täydellisestä luomakunnasta, jota taiteilijat teoksissaan jäljittelevät (Kuisma 2009a,b: 10, 173–174). Tasapainon ja harmonian tavoittelu on edelleen vahvasti läsnä kaikenlaisessa taiteen tekemisessä ja se on myös luonteva sommittelupelkistyksen tavoite. Piirtäjällä voi olla toki muukin tavoite piirtämiselle. Hän voi tähdätä esimerkiksi jännitteisiin, leikkiin tai epätasapainoon. Sommittelupelkistyksen esimerkki on tehty tasapainoa hakien, koska se on kaikkein yleisin sommittelun tavoite kautta taidehistorian.

Kauneus on näet yksinomaan mittasuhteiden jumalaisessa sopusoinnussa, joka esitetään yhdessä ja samaan aikaan. Tällainen jumalainen harmonia vangitsee katsojan. (Vinci 2009: 199.)

Harmoniaa tavoiteltaessa merkki sijoitetaan paperille mahdollisimman tasapainoisesti tai ”kauniisti” suhteessa edellisiin. Jos taas etsitään jännitteitä tai ristiriitaa, piirtämisen *juoneksi* voidaan ottaa se, että kynän jäljet piirretään epäedullisesti suhteessa edeltäviin jälkiin ja kokonaisuuteen. Myös Deweyn taidekäsitys nojaa hyvin pitkälle tasapainoisen sommittelun ajatukseen (Dewey 2010: 196–197).¹⁴

Kyse on eräänlaisesta matkasta. Baumgartnerille ”piirustus on reitin hakemista” ja reittiin tutustumista piirtämisen avulla (Baumgartner 2015: 126). Kun pelkistykseen on tarkoitus olla mahdollisimman yksinkertainen, yhden ajatuksen – tasapaino, harmonia – seuraaminen riittää. Jos prosessissa ei ole kantavaa ajatusta lainkaan, kyse on sattumanvaraisuudesta, joka tuottaa satunnaisuutta. Sotkemisessa ei ole enää kyse luovasta piirtämisprosessista. Jos piirtäjälle sattuu virhearvio tai jotkin aiemmin piirretyt viivat tuntuvat olevan väärässä paikassa, viivoja voi tarpeen mukaan pyyhkiä pois ja jatkaa sommittelupelkistykseen rakentamista lisäämällä viivoja sopivampiin kohtiin.

Piirros on valmis silloin kun se piirtäjän mielestä on valmis ja tasapainoinen. Tasapainon ja harmonian hakeminen ei välttämättä ole tietoista tai järjen ohjaamaa. Taidemaalari Juhana Blomstedt painottaa luovan työskentelyn vaistonvaraisuutta: ”luova työ on luonteeltaan ensisijaisesti vaistonvaraista” (Blomstedt 1979: 62). Blomstedtin ajatuksen mukaisesti sommitelmapelkistyksessä on kyse vaistonvaraisen ”oivaltamisen ja tiedollisen hahmotuksen välisestä vuoropuhelusta” (Blomstedt 1976: 46).

2.5 Ääriiviapelkistys

Piirtämisessä viiva on kaiken perusta. Ilman viivaa ei ole piirrostaakaan. Viiva ja nimenomaan viivapiirros on esittävän maalaustaiteen ydin ja perusta, jolle kaikki muu taiteellinen tekeminen rakentuu ja jonka hallinta ja hallinnan harjoittelu on taiteilijan ammatissa (renessanssin aikainen käsitys) kaikkein

¹⁴ Aihetta sivutaan myös luvuissa 2.3 ja 2.6.

oleellisinta (Alberti 1998: 3.30–3.31). Ääriviivan piirtäminen perustuu havaintojen tekoon piirrettävästä kohteesta ja tehtyjen havaintojen kirjaamiseen piirtäen paperille.

Kyse on siitä, että piirtäjä katsoo kohdetta ja yrittää jäljentää kohteensa ääriviivojen rajaaman hahmon sopivan kokoisena paperille. Tämä havainnointiin perustuva piirtämistapa on osa kaikkea *suoraan mallista* tapahtuvaa piirtämistä. Havainnoinnin tarkoituksena on, että piirtäjä saa selville, millainen on kohteen ääriviivojen rajaama muoto. Havaintojen teko on osa ajattelua ja se sulautuu osaksi piirtämistapahtumaa.

Deweyn mukaan havainnoidessamme ”kannamme sekä huolta että yritämme ymmärtää”, ja koska ääriviivojen piirtäminen on tehtävänä vaikea, ”olemme varpaillamme tulevan suhteen”. Kyse on mallin ääriviivojen ”haarukoinnista” ja tietoisesti tulemisesta millaiselta kohde piirroksena näyttää. (Dewey 2012: 165.)

Havainnointi ei ole tavoitteetonta, satunnaista eikä sekavaa vaan tarkoitushakuista, eriteltyä ja rajattua käsillä olevan ongelman luonteesta riippuen. Sen tarkoitus on selventää häiriintynyttä tilannetta, jotta sen [ongelman] käsittämiseksi voidaan laatia järkeviä ehdotuksia. (Dewey 2012: 165.)

Ääriviivapelkistys tapahtuu seuraavasti: Vaakasuuntaisen paperin keskelle piirretään paperin kahdeksi yhtä suureksi alueeksi jakava pystyviiva. Toiselle alueista piirretään mutkittelevalla viivalla siivenkaltainen muoto niin, että ”siiven” piirtäminen aloitetaan paperin jakavasta pystyviivasta ja myös päätetään siihen (liite 3). Tämä paperin toisella puolella mutkitteleva viiva syntyy normaalisti rutiinilla ilman sen kummempia pohdintoja. Seuraavaksi paperin tyhjälle alueelle on tarkoitus piirtää mahdollisimman tarkasti peilikuvana vastaava siipi.

Pystyviiva toimii tässä sekä paperin jakavana merkinä että eräänlaisena piirtäjän arviointeja helpottavana luotilankana tai mittatikkuna. Siivekkeen tai kiemuran peilikuvaa piirtäessään piirtäjä joutuu tekemään havaintoja,

mittaamaan etäisyyksiä, merkitsemään mahdollisten mutkien paikkoja ja käyttämään apuviivoja arvioidessaan kaarteiden kulmia ja suuntia. Paperin jakava suora keskiviiva antaa tukea hahmotteluun.

Piirtäessäsi alastonta elävän malli mukaan – tai mitä tahansa muutakin – pidä kädessäsi lyijylankaa, jotta voisit arvioida kappaleiden suhteet toisiinsa nähden. (Vinci 2009: 264.)

Piirtämiseen liittyvä ajattelu saa näin uuden luonteen. Malliksi tehtävä ensimmäinen siiveke syntyy helposti, mutta siivekkeen jäljentäminen on tehtävänä vaikeampi. Riittävän monimutkaisen siivekkeen tarkka kopiointi ei onnistu vastaavalla rutiinilla. Mitä monimutkaisemman siivekkeen malliksi piirtää, sitä haastavampaa sen peilikuvan piirtäminen on. Piirtäjän on keskityttävä katsomaan ääri viivoja ja hänen on mietittävä huolellisesti, mihin kohtaan paperin tyhjälle puolelle vastaavat viivat sijoitetaan. Ajattelun muutos ja keskittymisen syventyminen ovat tässä ilmeisiä.

Sinänsä tämänkaltaisen tehtävä – jossa keskiviiva antaa tukea arvioinneille ja joka tapahtuu kaksiulotteisella tasolla ilman perspektiiviä ja jossa piirtäjä pystyy ensiksi piirretyn siivekkeen muodolla säätämään tehtävän vaikeusastetta – on helpompi kuin suoraan mallista työskentely. Se perustuu kuitenkin samalle havainnoinnin ja piirtämisen yhteisapelille. Viiva ja erityisesti ääri viivan käyttö on piirtämistäiteeseen liittyvä erityispiirre. Sille on vaikea löytää vastinetta muista taiteenlajeista, kuten sommittelulle tai ajatuksille työstöstä tai toistosta. Yleisesti ottaen kaikkien taiteenlajien teoksia sommitellaan kokonaisuuksiksi työstäen niitä haluttuun muotoon välineen ehdoilla.

2.6 Kollaasipelkistys

Kollaasi tarkoittaa erilaista paloista yhtenäiseksi rakennettua teosta. Kollaasissa voi yhdistellä kaikenlaisia liimattavissa olevia materiaaleja, kuten paperia, kangasta, puuta, pigmenttejä, hiekkaa, lankoja jne. Kollaasin voi tehdä myös esineistä koostuvan veistoksena eli *assemblaasina*. Kollaasipelkistyksessä sovelletaan kollaasin ideaa esineiden yhdistelystä ilman, että esineitä

tarvitsee liimata. Jos piirtäen tapahtuvan työstön kokeileminen tuottaa vaikeuksia, kollaasipelkistys on vaihtoehto työstöpelkistykselle.

Nykyaikaisen kollaasitekniikan kehittyminen liittyy piirtämisen historiaan. Petherbridge yhdistää sen surrealistien tapaan hyödyntää erilaisia anatomian piirroskuvastoja teoksissaan (Petherbridge 2014: 241–242). Joskin teoksia on kollaasin kaltaisesti rakennettu jo 1500-luvulla Giuseppe Arcimboldon toimesta, jonka piirros *The Female Cook*¹⁵ on muotoiltu keittiövälineistä (Petherbridge 2014: 244).

Kollaasipelkistyksessä paperille asetellaan pieniä esineitä haluttuun järjestykseen (liite 4). Esineet ovat tässä ikään kuin valmiiksi työstettyjä teoksen osia, joista kokonaisuus rakentuu. Kollaasipelkistyksen avulla voi havainnollistaa – piirtäen toteutettuja malleja selkeämmin – teoksen aihesisältöä tai sen poliittisia ulottuvuuksia. Esineet järjestellään paperille tai muulle rajatulle alustalle toisiinsa yhdistellen tai sopivan tuntuisiin paikkoihin sijoitellen. Esineitä voi lisätä ja poistaa ja niiden paikkoja voi muutella niin kauan kuin lopputulos miellyttää. Toiminta on periaatteessa samanlaista ”huoneenkalustamista”, johon John Dewey taiteen tekemistä vertaa (Dewey 2010: 167–168). Deweyn esimerkki, joka kumpuaa Matissen tavasta järjestää värejä maalaukseen, rinnastuu hyvin sommittelu- ja kollaasipelkistykseen. Tasapainoisen sommittelun ajatus on vahvasti läsnä myös Deweyn taidekäsityksessä.

Vaikka teos koostuisi jännitteisistä, ristiriitaisista ja sekalaisista aineksista, ”ne on suhteutettava toisiinsa kokonaisuutta silmälläpitäen kuten huonetta kalustettaessa” (Dewey 2010: 197). Tässä suhteessa Deweyn taidekäsitys on hyvin perinteinen ja lähes vastaava kuin Leonardo da Vincin (Ks. luku 2.4).¹⁶

¹⁵ Kuva Petherbridgen kirjan piirroksista löytyy heikosti kuvamateriaalia internetistä.

Pinterest: Arcimboldo, Giuseppe : *Female Cook* [verkkodokumentti]. Saatavilla:

<https://fi.pinterest.com/pin/415808978072522717/> [viitattu: 20.04.2018].

Toinen kuva piirroksista löytyy yksittäiseltä blogilta:

<https://andrejaaiillustration.wordpress.com/2014/07/01/exercise-6-visual-distortion/giuseppe-arcimboldo-female-cook/> [viitattu: 20.04.2018].

¹⁶ ”Kauneus on näet yksinomaan mittasuhteiden jumalaisessa sopusoinnussa, joka esitetään yhdessä ja samaan aikaan. Tällainen jumalainen harmonia vangitsee katsojan” (Vinci 2009: 199).

3. Taidekysymyksiä

Seuraavaksi tarkastelen pelkistysmallien avulla estetiikan teemoja: *luovuus, kategoria, tyyli, tulkinta, kritiikki, tunteet ja ilmaisu, kauneus, taiteen välittämä tieto sekä kopiot ja väärennökset*. Luovuus on aihepiireistä tärkein ja se käsitellään ensin luvussa 3.1. Luovuus liittyy läheisesti taiteelliseen työskentelyyn ja nivoutuu tätä kautta myös kaikkien muiden teemojen käsittelyyn muodostaen yhteyden eri aihepiirien välille. Etenen tärkeysjärjestyksessä. Etusijalla ovat aiheet, joiden käsittelyyn pelkistykset sopivat luontevammin.

Kategorioihin, kritiikkiin, tyyliin ja tulkintaan liittyvän pohdinnan teen samassa luvussa 3.2 aihepiirien toisiinsa nivoutumisen takia. Painotukseni tässä on tyylin ja kategorioiden tarkastelussa, koska niiden ymmärtäminen on keskeistä myös teosten tulkinnassa ja kritiikissä. Viimeisenä luvussa 3.6 käsitelen lyhyesti väärentämistä ja kopiointia. Aihealueet on valikoitu *The Routledge Companion to Aesthetics* -teoksesta johdannossa esitetyn mukaisesti.¹⁷ Lähtökohtaisesti oletan, että pelkistysmallien avulla on mahdollista pohtia teemoja taiteen tekemisen näkökulmasta.

3.1 Luovuudesta

Strukturalistiset ja formalistiset teoreetikot ovat katsoneet, että luovuus ja muut tekoprosessiin liittyvät seikat ovat toissijaisia valmiiseen teokseen nähden. Taiteilijan intentiota painottavissa teorioissa luovuus saa puolestaan tärkeämmän aseman. Yleisesti ottaen luovuus on asia, jota teorioissa ei ole otettu riittävästi huomioon, vaikka se vaikuttaa kaiken taiteen taustalla (Boden 2013: 432).

Margaret A. Boden torjuu ajatuksen taideteoksia jumalaisen innoituksen varassa tekevästä *nerosta* ja katsoo, että luovuus on kaikille ihmisille kuuluva ominaisuus, joka kukoistaa motivaation, harjoittelun ja sosiaalisen tuen vaikutuksesta (Boden 2013: 434–435). Myös Bence Nanay pitää luovuutta jokai-

¹⁷ Kts. Johdanto s. 7–8.

selle kuuluvana yleisenä ominaisuutena ja huomauttaa, että ideoiden omaperäisyys on luovuutta harvinaisempaa (Nanay 2017: 20). Tässä Deweyllä on melko perinteinen näkemys, joka poikkeaa Bodenista ja Nanaysta. Dewey katsoo, että taiteilijoilla on erityinen tavallisilta ihmisiltä puuttuva kyky työstää epäselviä tunteita välineen avulla (Dewey 2010: 97).

Boden jakaa luovuuden kolmeen lajiin: asioita *yhdistelevään*, *tutkivaan* ja *muutoksen aiheuttavaan* luovuuteen (Boden 2013: 438–439). Lisäksi luovat ideat voivat olla uusia ja merkittäviä henkilölle itselleen (*P-creativity*) tai uusia ja merkittäviä yleisellä, historiallisella tasolla (*H-creativity*) (Nanay 2017: 18–19). *Yhdistelevässä* luovuudessa on kyse siitä, että uusia ideoita syntyy, kun tavanomaisia tuttuja asioita yhdistellään toisiinsa totutusta poikkeavalla tavalla.

Pelkistyksistä kollaasipelkistys havainnollistaa tätä selkeimmin. Siinä esineiden toisiinsa yhdistely voi synnyttää uuden yhdistelmän tai kollaasi voi esineiden yhdistelyn kautta saada yllättävän sisällön. Yllätyksellisyys ja rinnastusten teko liittyvät ylipäättään teoksen sommitteluun vaikka pelkillä viivoilla tehdyssä sommittelupelkistyksessä tätä yllätyksellisyyttä ei ole yhtä helppo nähdä kuin kollaasipelkistyksessä tai abstraktin taiteen teoksissa, joiden sommittelussa on käytetty erilaisia muotoja. Myös Dewey katsoo, että työstämisajan aikana löytyneet odottamattomat tapahtumat ja ennakoimattomuus ovat osa onnistunutta taideteosta (Dewey 2010: 171).

Sommitteluun, toistoon ja työstämiseen liittyvät pelkistykset on luontevaa sijoittaa *tutkivan* luovuuden piiriin. Tutkivassa luovuudessa paperilla olevaa tilaa ikään kuin tutkitaan ja täytetään sopivia sijoituskohtia viivoille etsien ja kokonaismuotoa hahmotellen. Boden katsoo, että suurin osa kuvataiteesta liikkuu luovuuden suhteen näillä edellä mainituilla kahdella alueella (Boden 2013: 438). Todettakoon tässä, että pelkistysmallit kuvaavat vain konkreettista tekemistä, joten niiden avulla ei voi päätellä mitään siitä luovuudesta mikä ilmenee mallien ulkopuolella. Luovuus on hyvin moniulotteinen inhimillinen ilmiö, jota ei voi kutistaa pelkistysmallien avulla tyhjentävästi selitettäväksi asiaksi.

Muutoksen tekevässä luovuudessa taiteilija synnyttää kokonaan uuden tyylin rikkoessaan sääntöjä ja murtautuessaan uusille taiteen tekemisen alueille, kuten tapahtuu monissa taiteen *ismeissä*, joista Boden nostaa esiin *pointillismin* (Boden 2013: 439). Pointillismissa on kyse pienten erillisten väritäplien sijoittamisesta vierekkäin niin, että syntyy vaikutelma värien sekoittumisesta.¹⁸ Toistopelkistyksen avulla on mahdollista tarkastella ismiin liittyvää muutoksen tekevää luovuutta. Toistoon perustava työskentely ei ole kovin luovaa, koska taiteilijalla on etukäteen tiedossa mitä on hän tekemässä ja mihin kohtaan paperia tai maalaus-alustaa hän on seuraavaksi jäljen tai väritäplän lisäämässä.

Jos pointillismin ajatus perusväristen väritäplien toistamisesta riittää ismin perustaksi, silloin voi olettaa myös viivan toistamisen olevan riittävä pohja ismille. Yksinkertaisimmillaan pointillistinen työ voidaan rakentaa kolmea perusväritäplää – punainen, keltainen, sininen – toistamalla. Oletetaan, että toistopelkistyksen mukaisesti tehdyt taideteokset liittyvät ismiin, jonka nimeän *ekspandismiksi*. Oletetaan lisäksi, että ekspandismin piiriin kuuluvat teokset syntyvät ilman etukäteissommittelua ja, että ne kasvavat (*expand*, engl. laajeta) yksityiskohtien toistamisen kautta lopulliseen muotoonsa. Aiemmin mainittua Yayoi Kusamaa voisi hyvin pitää tässä esimerkissä ekspandismin piiriin kuuluvana taiteilijana pallon muotoa toistavien teostensa osalta.

Pelkistysmallin viitekehyksestä katsottuna ristiriita sekä pointillismissa että ekspandismissa on siinä, että lähes mekaanisesti viivaa tai väritäplää toistamalla tehdyn teoksen tekeminen ei toimintana ole erityisen luova. Kuitenkin isminä ajatukset liittyvät Bodenilla luovuuden lajeista arvostetuimpaan, eli muutoksen tekevään luovuuteen (Boden 2013: 439). Näyttää siltä, että työskentelyn (tai ismin) sisältämää luovuutta ei voi määritellä pelkistysmallin kautta, koska se ei ota huomioon luovaa prosessia kokonaisuudessaan. Ismiin liittyvät oivallukset ja taustalla oleva ajatus- ja kehitystyö jäävät mallien ul-

¹⁸ Encyclopædia Britannica: Pointillism [verkkodokumentti]. Saatavissa: <https://www.britannica.com/art/pointillism> [viitattu 20.04.2018].

kopuolelle. Ismin luovuus liittyy ilmeisesti ymmärrykseen nähdä asiat uudenlaisen kategorian kautta.

Luovuuden vastakohta on *mekaaninen*. Teos saattaa näyttää omaperäiseltä (*original*) ja myös luovalta, vaikka se on syntynyt mekaanisen järjestelmällisyyden kautta (Nanay 2017: 19). Ja vastaavasti asia voi olla myös päinvastoin. Taiteilija voi päätyä maalauksen yksiväriseen lopputulokseen hyvin luovalla tavalla värejä yhdistelemällä ja värikerroksia rakentamalla. Lopputulos ei välttämättä poikkea lainkaan vastaavasta mekaanisesti toteutetusta maalauksesta, jossa maalauksen pinta on yksinkertaisesti sivelty umpeen samanvärisellä tehdasvalmisteisella värisävyllä.

Kollaasipelkistyksessä uusien esineyhdistelmien käyttö teoksessa voi hyvin olla osoitus luovuudesta. Mutta ratkaisuihin on mahdollista päätyä myös mekaanisesti käymällä järjestelmällisesti läpi kaikki erilaiset yhdistelmävaihtoehdot ja valitsemalla näistä mielenkiintoisimmat teokseen. Eli lopputuloksesta, siitä miltä teos näyttää ja miten se on tehty, ei voi suoraan päätellä mitään varmaa tekoprosessin luovuudesta. Tähän ei pidä sekoittaa teoksen esittämää aihetta, jonka pohtiminen rajautuu mallien ulkopuolelle.

Nanayn mukaan erilaisissa luovuuden teorioissa tehdään jaotteluja luovien prosessien ja mielen sisäisten prosessien välille. Yhdessä jaottelussa luova prosessi muuttaa selkeästi henkilön käsitteellistä tai ajatuksellista tilaa (*conceptual space*) ja toisessa mallissa luovaa ajattelua ei voi irrottaa mielen prosesseista, koska luovuus on mukana kaikessa ajattelussa (Nanay 2017: 20–21). Nanay itse katsoo, että ero löytyy prosessien kokemisesta. Luova työskentely muistuttaa hetkittäin onnellisuuden kokemista (Nanay 2017: 22–23).

Toisin sanoen luova työskentely tuottaa puurtamisen ja tekemiseen liittyvän tuskailun palkintona ikään kuin erityisen kokemuksen uuden löytymisestä ja mielen tyydytyksestä. Se että taiteilija on luova riippuu hänen kyvystään ilmentää omaperäisiä ideoita teoksissaan, ei niinkään siitä, onko hänen luo-

misprosessinsa luova (Nanay 2017:20). Tämä ”omaperäisenä ideana pitäminen” tapahtuu muiden toimesta ja on luovasta työskentelystä erillinen asia.

Dewey katsoo, että tekemiseen tulee liittyä ”spontaaniutta” tai kokeellisuutta, jota ilman piirtäjä (taiteilija) alkaa ”toistaa itseään ja menettää esteettisen elävyytensä” (Dewey 2010: 91, 177). Luomisprosessi säilyttää siis kiinnostavuutensa uusien ratkaisuiden etsimisen ja kokeellisuuden kautta. Työskentelyyn tulee sisältyä ”etsimisen ja löytämisen rytmiä”. (Dewey 2010: 219.) Taiteellisen ilmaisun spontaanisuutta haittaa laskelmointi ja ”ummehtunut aines” (Dewey 2010: 91).

Tämä ”ummehtuneen aineksen” ilmaantuminen työskentelyyn on kokeiltavissa kollaasipelkistykseen avulla, jos malttaa kasata kollaasia yhä uudelleen samoilla esineillä samalle alustalle.¹⁹ Tekoprosessin toistaminen johtaa vähitellen rutiinien muodostumiseen ja samojen ratkaisuiden toistamiseen. Jotta työskentely pysyisi Nanayn tarkoittamana kokemuksellisenä luovana prosessina ja Deweyn mukaisesti elävänä, on tekemiseen otettava aika ajoin mukaan uusia esineitä tai tehtävä muita muutoksia, esimerkiksi alustan kokoon tai sen pysty- tai vaakasuuntaan.²⁰

Nanayn mukaan taiteilijan idea on luova kun sen toteuttaja kokee idean sellaisena, mikä ei aiemmin ole ollut mahdollinen:

An idea is creative only if the person in whose mind it arises experiences it as something she has not taken to be possible before. (Nanay 2017: 23.)

¹⁹ Lienee yksilöllistä kuinka monta kertaa kollaasia on kasattava. Varmaa kuitenkin on, että enemmän tai myöhemmin uuden tuntuiset mahdollisuudet on käyty läpi ja ratkaisujen toistaminen alkaa.

²⁰ Omassa taiteellisessa työskentelyssäni olen huomannut, että työskentelystä katoaa kiinnostavuus, jos piirtää saman aiheen samalla tavalla – esimerkiksi toistopelkistykseen periaatteella toteutetun samankokoisen ja samalla välineellä tehdyn piirroksen – useasti peräkkäin. Jotta piirtämistyöskentely säilyy kiinnostavana on uuden piirroksen myötä tehtävä jotain muutoksia toteutuskoon, aiheen, näkökulman tai tekniikan suhteen. Myös pidempi tauko – joka itselläni voi olla useampia viikkoja tai kuukausia – auttaa suhtautumaan samaan piirros-tehtävään ikään kuin tuoreilla silmillä.

Sommittelupelkistyksen mukainen piirros koostuu lukuisista työskentelyn aikana tehdyistä ratkaisuksista. Joidenkin viivojen sijoittelu voi hyvin täyttää Nanayn esittämän luovan idean kriteerit. On kuitenkin epätodennäköistä, että kaikki piirroksen viivat ovat vastaavalla tavalla ennen kokemattomia ja luovia. Työskentelyyn sekoittuu väistämättä aiempien piirtämiskertojen ker-
 rittämää kokemusta ja rutiinia, joka ohjaa uutta toimintaa (Dewey 2010: 51).

Käytännössä jokainen uusi piirros valmistuu aiemman kokemuksen ohjaamana ja sisältää vähintään joitakin piirtämistyöskentelyyn liittyviä oivalluksia. Kokemukseni mukaan muutokset peräkkäin valmistuneiden piirrosten välillä ovat harvoin mullistavia. Kyse on pikemminkin hitaasta ”evoluutiosta”, jossa piirros piirrokselta tapahtuu kehitystä johonkin suuntaan. Tällöin piirros ei edusta tekijällä ”luovaa ideaa” Nanayn tarkoittamassa mielessä. Käsittääkseni ”luova idea” liittyy useimmiten aiheen oivaltamiseen tai aiheen oivaltavaan esittämiseen, ei niinkään pelkistysmallien kuvaamaan taiteelliseen työskentelyyn. *Luova idea* on Nanaylla ja Bodenilla siis selvästi laajempi ajatus kuin pelkistysmallin piirtämiseen ja viivojen sijoittamiseen tai muotoon liittyvät oivallukset. Siksi luovan idean (laajana ajatuksena) rinnastaminen malleihin ei ole mahdollista.

Asiaa havainnollistaa myös ääriiviapelkistus tai tavanomaisen muotokuvan piirtäminen mallista, joka voi sisältää lukuisia luovia oivalluksia ja olla piirtämistapahtumana kekseliäs ja luova. Syntynyt lopputulos ei kuitenkaan välttämättä poikkea muista muotokuvapiirroksista. Mallista piirtämiseen liittyvä epävarmuus ja hienoinen hapuilu kertoo prosessin luovuudesta ja asioiden opettelusta. Tällöin piirtäjä ei tiedä tarkasti etukäteen millaisen viivan hän piirtää vaan hän joutuu etsimään oikeita ratkaisuja piirtäessään.

Kyse on piirtämisen ja ajattelun sulautumisesta yhdeksi toiminnaksi, jossa piirtämisestä on tullut erottamaton osa ajattelua. (Petherbridge 2014: 2, 298–301, 331–334, 423.) Tätä ajattelun ja piirtämisen yhteensulautumista voi kukin havainnoida oman piirtämisensä kautta. Esimerkiksi ääriiviapelkistuksen mukaista piirrosta on mahdoton (ainakin itseni) tehdä ilman kynän

avulla tapahtuvaa mittailua ja hahmottelua. Palaan *piirtämisen aikana tapahtuvaan oppimiseen* luvussa 3.5.

3.2 Kategorioista ja tyylistä sekä tulkinnasta ja kritiikistä

Taiteen *kategoriat*, *tyyli* ja näihin nivoutuvat *tulkinta* ja *kritiikki* tarjoavat luontevasti liittymäkohtia pelkistysmalleihin. David Daviesille *kategorioissa* on kyse periaatteista, joiden perusteella taideteokset ryhmitellään omiin luokkiinsa (Davies D 2013: 224). *Tyylin* ymmärtäminen auttaa näkemään vivahteita taideteosten välillä ja helpottaa teosten sijoittamista eri kategori-oihin. Yksinkertaisimmillaan tyyliässä on kyse samankaltaisia muotoja sisältävien teosten ymmärtämisestä saman kategorian kautta. Aaron Meskinin liittää tyylin taiteilijan persoonallisen kädenjäljen (taiteilijan tyyli) tai välineenkäytön lisäksi tiettyyn historialliseen periodiin, alueeseen, koulukuntaan, tai se voi olla hyvin yleistä ja maailmanlaajuisesti universaalia (Meskin 2013: 442).

Tulkinnassa on kyse siitä miten katsoja ymmärtää taideteoksen: mitä teos esittää ja mitä se tarkoittaa? Robert Steckerin esittelemät erilaiset tulkintaan liittyvät teoriat nivoutuvat hieman erilaisin painotuksin taiteilijan intention ympärille (Stecker 2013: 310–312, 316–318). Jotta *kritiikki* onnistuisi tehtävässään, tulkinnan tulisi tapahtua asianmukaisesta kategoriasta käsin. Martta Heikkilä toteaa, että luokittelun vaikeus on liittynyt erityisesti *avantgardetaiteeseen*, jossa taide on liikkunut jatkuvasti uusille alueille (Heikkilä 2012: 40).

Jonathan Gilmoren mukaan kritiikin tehtävä on kuvailla teos ja tulkita teoksen ominaisuuksia ja merkityksiä katsojille (Gilmore 2013: 375). Kuvailu selvittää millaisia ”suhteellisen objektiivisia piirteitä taideteoksessa on” ja siihen ”liittyy teoksen luokittelu ja kontekstualisointi” (Heikkilä 2012: 39–40). John Deweylle kritiikin kompastuskiviä ovat kategorioiden sekoittuminen ja liiallinen yksinkertaistaminen, kuten teoksen liian kapea tulkinta jonkin taiteilijan elämään liittyvän yksittäisen tapahtuman läpi (Dewey 2010: 380–383).

Tyyli ja kategoria sekä teosten *tulkinta ja kritiikki* ovat läheisesti sidoksissa ja osin myös kehämäisessä suhteessa toisiinsa: yhtäältä onnistunut tulkinta edellyttää teoksen näkemistä oikeassa kategoriassa, toisaalta tulkinta voi myös synnyttää uusia kategorioita – kategorioita, joiden kautta oikeaa tulkintaa tehdään (Meskin 2013: 444). Luokittelussa ja kategorioiden muodostumisessa huomio on ollut yleisesti teosten tekotavoissa, ei niinkään niiden aiheisällöissä. Laaja kirjo erilaista taidetta voidaan sijoitetaan samaan kategoriaan – esim. piirrostaide. Ja kategorioita voi olla ylipäätään vaikea tunnistaa – esim. piirroksen ja maalauksen raja. Lisäksi samat teokset voivat myös kuulua useisiin eri kategorioihin, joissa ne näyttäytyvät eri teoksina (Davies D 2013: 232–233).

Pelkistyn piirtämisen avulla voi tarkastella piirtäjien tyylien vivahteita, uuden kategorian muotoutumista ja kritiikkiin liittyvää tulkinnan ongelmallisuutta. Otetaan lähtökohdaksi toistopelkistys, joka tehdään lyijykynällä samankaltaisia lyhyitä viivoja toistamalla. Piirtäjä tekee useita piirroksia ”samalla tavalla” lyijykynän eri kovuusasteilla niin, että syntyy joukko erisävyisiä²¹ ”samaa” viivastoa kuvaavaa piirrosta. Nämä lyijyn eri kovuusasteilla piirretyt piirrokset on tässä vaiheessa ilmeisen luontevaa lukea samaan teossarjaan kuuluviksi. On vaikea nähdä miksi yhden piirtäjän omalla tyylillään tekemä teossarja tai sarjan yksittäinen piirros muodostaisi oman kategoriansa.

Oletetaan, että piirtäjän lisäksi muutkin piirtäjät innostuvat ajatuksesta ja tekevät vastaavia piirroksia saman suuntaisin viivoin omien lyijykynän kovuusmieltymyksiensä mukaisesti erikokoisille papereille, kynien terävyyksiä ja kynän piirtämisen aikaista painamista vaihdellen. Piirtäjät voivat myös vaihtaa välineitä ja tehdä yhä uusia viivastovariaatioita omilla tyyleillään – tussilla, liiduilla, värikynillä, hiilellä – niin, että syntyy yhä uusia eri tyyllisiä variaatioita samasta aiheesta.

²¹ Lyijykynän yleisimmät kovuusasteet ovat H9, H8, H7, H6, H5; H4, H3, H2, H, F, HB, B, B2, B3, B4, B5, B6, B7, B8 ja B9 kovimmasta pehmeimpään. Mitä kovempi lyijy, sitä hennompi ja vaaleampi on sen piirrosjälki. Lisäksi eri valmistajien lyijylaaduissa on eroja tummuuden suhteen.

Aluksi kaikki piirrokset voi, Kendall Waltonin teorian mukaisesti, sijoittaa samaan tietynlaista viivastoa esittävien piirrosten kategoriaan, koska viivasto näyttäytyy piirroksia yhdistävänä *vakiopiirteenä* (Walton 1987: 39). Oletetaan, että piirroksia on lopulta niin paljon, että syntyy tarve uusille ryhmiin. Todetaan kuitenkin, ettei esimerkki kerro mistä tämä tarve jaotteluun syntyy. Taustalla voi olla kritiikin lähtökohtana oleva tarve sijoittaa teoksia uusiin kategorioihin (Gilmore 2013: 375–376). Suuri teosjoukko on ilmeisesti myös helpommin hallittavissa, kun joukon pystyy jakamaan pienempiin ryhmiin.

Asiaan liittyy myös eri tekniikoiden yhdistely. Kun lyijykynäpiirrokseen ryhdytään lisäämään vesivärillä tehtyjä viivoja, herää kysymys kategorian vaihtumisesta. Paljonko vesivärillä tehtyjä viivoja pitää piirroksessa olla, jotta voidaan puhua vesivärillä tehdystä työstä? Riittääkö yksi vesiväriiviiva muuttamaan kategoriaa vai tarvitaanko useampia? Vastaus riippuu ilmeisesti luokittelijan näkemyksestä.

Tämä nostaa esiin kysymyksen eri tekotapojen arvostuksesta. Missä vaiheessa arvostetumman tekniikan mukaantulo muuttaa piirroksen kategorian? Miten ja missä suhteessa erilaiset tekniikan dominoivat toisia tekniikoita ja vaikuttavat luokitteluun? Siveltimellä tehty tussipiirros pysyy piirroksena, mutta vastaavanlainen öljyvärillä piirretty työ on helppo nähdä maalausten kategoriassa. Kipsiveistosta voi pitää luonnoksena, joka muuttuu kaikin puolin veistokseksi vasta valettuna pronssiin.

Eri tekniikoiden mukaan tapahtuva jaottelu on ilmeisen luontevaa, vaikka joskus eri tekniikoiden erottaminen toisistaan voi olla vaikeaa (Walton 1987: 39). Esimerkiksi taidegrafiikassa *etsauksena*, *metallikaiverruksena* tai *kui-vaneulalla* toteutetut teokset saattavat muistuttaa erehdyttävästi toisiaan. Jos kuitenkin kyseessä olisi suuri joukko pelkällä lyijykynällä tehtyjä piirroksia, niin yksi mahdollisuus jaotteluun voisi olla erottaa herkkäviivaiset piirrokset tummempisävyisistä ja tarvittaessa sijoittaa näiden väliin yksi keskisävyisten piirrosten joukko.

Meskin toteaa, ettei tyyli ole teoksen sisällöstä erillinen asia (Meskin 2013: 447). Esimerkiksi taiteilija Yayoi Kusama toistaa pallon muotoa teoksissaan²² ja hänen pallotyyliään onkin suorastaan mahdotonta erottaa hänen teostensa sisällöstä. Jos tyyli on erottamaton osa teoksen sisältöä ja yllä olevan esimerkin piirtäjillä on kaikilla sama sisältö (viivasto) piirroksissaan, tekeekö tämä heistä samantyyliä? Ilmeisesti näin suoraviivaisesti ei voi tässä päätellä, vaan jokaisella on oma tyyliinsä, joka ei voi liittyä kaikkien muiden tekemien piirrosten sisältöön. Tyyli näyttäisi esimerkissä liittyvän piirtäjien valintoihin (piirtimet, paperi/piirrospohja, koko), kehollisuuteen, kosketuksen laatuun sekä heidän tapoihinsa käyttää ja pidellä piirtimiä. Sillä ilman eroavuuksia näissä, ei piirroksissa löydy eroja, saati perusteita uusille kategorioille. Tyyli on mitä ilmeisimmin hyvin hienojakoinen asia, jota voi olla vaikea havaita.

Jaottelussa näyttäisi olevan kyse siitä, että joitain poikkeamia tai *satunnaisia piirteitä* esiintyy piirrosten joukossa sen verran usein, että ne alkavat erottautua omiksi ryhmikseen. Piirroksen yhteen sopimattomat poikkeamat eli *poissulkevat piirteet* voivat hämmentää ja aiheuttaa epävarmuutta tulkintaan, kun kohde ikään kuin putoaa olemassa olevien kategorioiden väliin kuulumatta kunnolla kumpaankaan. (Walton 1987: 49–50, 58.) Tätä kategorioiden välistä liikehdintää voi havainnollistaa esimerkillä.

Oletetaan, että on iso joukko samaa viivastoa esittäviä piirroksia (kuten yllä olevassa esimerkissä) jotka on toteutettu leveäkärkisillä huopakynillä. Oletetaan, että joku keksii leikata piirroksista viivoja irti ja alkaa liimailla niitä vastaaviin asetelmiin uusille papereille niin että syntyy kollaaseja, jotka ovat ”samannäköisiä” kuin aiemmat piirrokset. Ovatko nämä uudet viivaston kuvaukset kollaaseja vai piirroksia vai molempia? En pyri tähän vastaamaan. Esimerkin tarkoitus on tässä osoittaa, miten vaikeasti hahmotettavasta asiasta kategorioiden muodostumisessa ja joukkoon kuulumisessa voi olla kyse.

²² Artsy, The Art World Online: Kusama, Yayoi [verkkodokumentti]. Saatavissa: <https://www.artsy.net/artist/yayoi-kusama> [viitattu 20.04.2018].

Jos arvioitsija ei huomaa eroa, hän katsoo koko joukkoa samaan kategoriaan kuuluvina piirroksina.

Yksittäiset piirrokset jäänevät mitä ilmeisimmin vain kokeiluiksi, ellei niillä ole tartuntapintoja toisten tyyleihin ja teoksiin. Kategorian muodostuminen näyttäisi edellyttävän riittävää teosmäärää.²³ Taiteilijan tai piirtäjän intentio vaikuttaa myös tukintaan ja arvioitsijan suhtautumiseen piirrokseen (Walton 1987: 61). Jos yllä olevan esimerkin piirroksia tarkastelee taideteoksina, silloin tulkinta on erilaista kuin piirrosten kohdalla, joiden tiedetään olevan ”vain” havaintomateriaalia tyylien ja kategorioiden muotoutumista pohtivasta esityksestä.

Robert Steckerin mielestä oikea tulkinta edellyttää, että taiteilijan intentio otetaan huomioon – jos intentio on mahdollista tietää. Käytännössä teoksen tulkitsijat voivat ymmärtää sen hyvin eri tavoin, erilaista lähtökohdista ja tilanteista käsin. Siksi Steckerin mielestä oikea tulkinta on pluralistinen. (Stecker 2013: 310–317). Oman kokemukseni mukaan teoksen lopullinen muoto ja sisältö poikkeavat lähes aina siitä ajatuksesta, jota alun perin lähdin toteuttamaan. Usein lopputulos on hienoinen yllätys itselleni. Lisäksi intenti-
on toteuttaminen ei aina ole välineen ehdoilla mahdollista.²⁴

Tulkinnan epävarmuutta voi havainnollistaa myös toisella tavalla *toistopelkistyksen* avulla. Otetaan esimerkiksi neliömuotoinen piirros, joka koostuu samansuuntaisista vapaasti piirretyistä viivoista. ”Teosta” ei ole signeerattu tai signeeraus sijaitsee teoksen kulmassa vinottain. Eli taiteilijan määräämästä katselusuunnasta ei ole täyttää varmuutta ja teosta voi katsella joko ylöspäin kohoavien viivojen kokonaisuutena tai vaakaviivoista rakentuvana työnä. Paul Kleen mukaan pystysuorat viivat rinnastuvat katsojan omaan pysty-

²³ ”Riittävä” jätetään tässä mallien soveltamisen kannalta epäoleellisena asiana avoimeksi.

²⁴ Teoksen valmistustekniikka vaikuttaa asiaan. Taidegrafiikassa etsauksia tehtäessä painolaatta syöpyy hapossa yleensä aina hieman eri tavalla kuin olin tarkoittanut. Työn onnistunut jatkaminen uusien pohjustuksien, piirtämisen ja syövyttämisen edellyttää näiden yllätysten hyväksymistä, hyödyntämistä ja työskentelyn etenemisen muuttamista yllätysten mukaisesti. Teosta ei etsaustekniikan takia voi aina tehdä alkuperäisen intention mukaisesti, vaan teos on toteutettava välineen ehdoilla. Myös helpommin hallittavissa tekniikassa voi tekemisen aikana tapahtua jotain yllättävää, minkä takia teos valmistuu suunnitelmista poikkeavasti.

asentoon ja tämän tasapainoon, ja vaakaviivat liittyvät käsitykseemme horisontista (Klee 1997: 31) Pystyviivat myös kohoavat ylöspäin ja ovat aktiivisempia kuin maassa makaavat rauhalliset vaakasuuntaiset viivat (Klee 1997: 10–11). Näin ollen katselusuunnan vaihdos vaikuttaa tulkintaamme piirroksista. Vaaka viivat antavat levollisemman vaikutelman kuin pystyviivat.

Myös piirroksen tai teoksen koko vaikuttaa tulkintaamme.²⁵ Tämä saattaa johtua siitä, että isokokoinen teos tulee enemmän osaksi elinympäristöämme kuin pieni teos. Kun katsoja ryhtyy vuorovaikutukseen teoksen kanssa, hän aistii teoksen vaikutuksen ympäristöönsä. Deweyn mukaan ihminen elävänä olentona toimii elinympäristössään ja ”altistuu oman toimintansa seurauksille” (Dewey 2012: 120–121). Näin tapahtuu myös silloin kun katsoja kohtaa ja kokee taideteoksen. Tämä ”eliön ja ympäristön välinen vuorovaikutus on ensisijainen tosiasia, peruskategoria” (Dewey 2012: 121). Kyse on eliön (teoksen katsojan) sopeutumisesta ja reagoimisesta ympäristöönsä.

Pieni piirros ei kykene aiheuttamaan samanlaista kokemusta kuin vastaava seinäkokoinen, koska se muuttaa katsojan elinympäristöä vain vähän. Mutta seinäkokoisien piirroksen äärellä katsojan oma ruumis suhteutuu teokseen. Teoksen iso koko laajentaa taidekokemusta ympäristökokemuksen suuntaan. Maurice Merleau-Pontyn mukaan kaikki mitä maailmasta havaitaan suodattuu ihmismieleen tämän ruumiillisuuden kautta. Maailma koetaan ruumiin kautta: ”Havaitseva mieli on ruumiillinen mieli” (Merleau-Ponty 2013: 60). Kokonaisvaltaisesta ympäristökokemuksesta, jossa ihminen sulautuu osaksi kokemaansa ympäristöä, ei tässä kuitenkaan ole kyse. Ympäristökokemus on lähtökohtaisesti rajaton ja hallitsematon, mutta taideteoksilla on tekijänsä, fyysiset ominaisuutensa ja rajansa (Carlson 1994: 13).

Enemminkin kyse on siitä, että teoksen koon kasvaessa sitä on luontevaa katsella jonkinlaisena näkymänä tai osana maisemaa. Esimerkkinä artefaktin koon vaikutuksesta ympäristöömme ja kokemukseemme teoksen esittäjästä

²⁵ Olen havainnut tämän ilmiön omakohtaisesti tekemiäni isokokoisten piirrosten (paperin sivut yli 100 cm) yhteydessä. Iso piirros koetaan voimakkaammin kuin vastaava pieni ja iso herättää ylipäättään enemmän kiinnostusta ja siihen myös liitetään mielikuvia helpommin.

aiheesta nostan esiin Claes Oldenburgin New Orleansissa olevan teoksen *Safety Pin*²⁶. Kyseessä on jättikokoinen tavallista hakaneulaa esittävä veistos, jonka teho perustuu arkisen aiheen esittämiseen isossa koossa. Pintapuolisesti näyttää ilmeiseltä, että melkeinpä mistä tahansa aiheesta saadaan elämyksellinen. Kun aihe esitetään riittävän isokokoisena, se vaikuttaa katsojan käsityksiin ympäristöstä.

Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus. Pienetkin teokset voivat olla elämyksellisiä ja vaikuttavia. Itse käyttämäni tekniikka, etsaus, eli viivasyövytys on melko työläs. Siinä piirtäminen tapahtuu (yksinkertaistaen) teräväkärkisellä piirtimellä pohjustetulle painolaatalle kuva-aihetta muotoillen.²⁷ Käytännössä – piirtämisen hitauden, metallisten painolaattojen mielekkään käsittelyn, valmiiden vedosten varastoinnin, työtilojen ahtauden, vedostusprässien ja syövytysaltaiden kohtuullisena pysyvän koon takia – käsin piirtäen toteutettu etsaus on yleensä aina pienehkö. Giovanni Battista Piranesin teosta *Vedute di Rome* (1768) voi pitää etsaukseksi jo varsin isokokoisena mitoilla 47,3 x 61,9 cm.²⁸ Etsauksen teoreettinen maksimikoko on sidottu painoprässin kokoon.²⁹

Etsauksen vaikuttavuus täytyy liittyä teoksen esittämään aiheeseen ja siihen miten teos on tehty. Hyvin pienikin teos voi vakuuttaa katsojan juuri tätä kautta. Myös miniatyyrit voivat olla katsojasta elämyksellisiä. Pelkistysmallien avulla voi siis tarkastella teoksen koon muutosta melko yksinkertaistaen. Mallit ei huomioi tässä eroja erilaisten tekniikoiden välillä tai mitä teoksen aihe merkitsee sisällölle ja kokemukselle. Todetaan kuitenkin, että koolla on

²⁶ New Orleans Past: *Art in New Orleans; 1999 Claes – Oldenburg; Safety Pin* [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.neworleanspast.com/art/id46.html> [viittauspäivä 20.04.2018].

²⁷ Wikipedia: *Etching*. [Verkkodokumentti]. Saatavissa: <https://en.wikipedia.org/wiki/Etching> [Viitattu: 27.04.2018].

²⁸ Metropolitan Museum of Art: Piranesi, Giovanni Battista. *Vedute di Rome* (1768). [Verkkodokumentti]. Saatavissa: www.metmuseum.org/art/collection/search/365378 [Viitattu: 20.04.2018].

²⁹ Myynnissä olevan kotimaisen isoimman painoprässin pedin koko on 100x180 cm. Varsin yleisesti suomalaiset taidegraafikot suosivat kokoa 60x100 cm. Kts. esim. http://www.halepress.com/suomi/m100_en.htm [Viitattu: 20.04.2018].

jossain määrin merkitystä, mutta asiaa ei voi yleistää koskemaan kaikkea taidetta.

Teoksen kokoa on mahdollista kasvattaa myös samaa muotoa toistamalla. Nostan tässä esimerkiksi Andy Warholin teoksen, joissa saman Coca Cola pullon kuvaa toistetaan (toistopelkistytyn tavoin) niin että kuvan alue on täynnä pullon kuvia.³⁰ Warhollin teos on ikään kuin jaettu suorakaiteen muotoiseksi ruudukoksi ja täytetty nämä alueet pullon kuvalla. Teoksen koko kasvaa tässä ruudukkoja lisäämällä ja pullon kuvaa niihin sijoittamalla. Pullon paikalla voisi hyvin olla yksittäinen viiva tai Kusaman pallo.

Warholin teoksen kaupallisen mainoskuvan toisto nostaa esiin mielenkiintoisen kysymyksen siirtymästä *matalan ja korkean taiteen*³¹ välillä. Päällisin puolin tässä näyttää siltä, että populaari tai kaupallinen kuva muuttuu korkeakulttuuriseksi toiston ja koon kasvattamisen avulla. Vastaavan kaltainen siirtymä matalan ja korkean taiteen välillä tapahtuu Pop-taiteen klassikon Roy Lichtensteinin suurennettujen sarjakuvaruutujen kohdalla,³² kun pienikokoiset populaariaiheet – yksittäiset sarjakuvaruudut – kasvatetaan isokokoisiksi maalauksiksi.

Pelkkä toisto tai suurentaminen ei kuitenkaan automaattisesti johda siirtymään korkeasta matalaan. Suurennettu *Mikki Hiiri* tai *Ronald McDonald*³³ viittaavat isossa koossa edelleen Disneyn tuotantoyhtiöön tai hampurilaisketjuun. Kyse tässä näyttäisi olevan pelkästään mekaanisesta, ei luovasta suurentamisesta. Mekaaninen toiminta on luovuudelle ja luovalle toiminnalle vastakkaista (Nanay 2017: 19). Siirtymä matalasta korkeaan näyttäisi edel-

³⁰ Whitney Museum of American Art: Warhol, Andy. *Green Coca Cola Bottles (1962)* [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://collection.whitney.org/object/3253> [viitattu 20.04.2018].

³¹ Korkea ja matala (*high and low art*) taide rajautui tutkielman ulkopuolelle vähäisen tarttumapinnan vuoksi. John A. Fisherin mukaan siinä on kyse arvostushierarkioista, joita on muodostunut eri kulttuureihin historian saatossa (Fisher 2013: 475). Yleistäen korkeataide on vakavampaa ja henkisempää (eliitin taidetta) ja matalataide (kaikille sopivaa) populaaria, ruumiillisempaa ja viihteellisempää (Fisher 2013: 476–482). Pelkistysmalleja on vaikea soveltaa luontevasti tähän aihepiiriin. Tekstissä esitetty teoksen kokoon ja toistoon liittyvä näkökulma on mielestäni kuitenkin huomioimisen arvoinen.

³² Tate Modern: Lichtenstein, Roy. *Whaam! (1963)* [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-whaam-t00897> [viitattu 20.04.2018].

³³ Hampurilaisketju McDonald'sin maskottihahmo.

lyttävän taiteilijan luovaa panosta, käden kosketusta ja hienoista aiheen muokkaamista. Lichtensteinin sarjakuvaruudun suurennos on tehty öljy- ja akryyliväreillä ja Warholin Coca Cola pullot sekatekniikalla (silkkipaino, akryyli ja grafiittikynä). Ilmeisesti täysin ”puhdasta” mekaanisuutta ei voi olla luovan taiteellisen työskentelyn yhteydessä, koska ihminen ei ole kone.

Mainittakoon lopuksi kritiikkiin liittyen, että taiteilijan itsensä harjoittamassa taiteelliseen työskentelyyn liittyvässä kritiikissä on ennen kaikkea kyse teoksen valmistumisen arvioinnista tavoitteiden mukaisesti. Tähän ”kritiikkiin” kuuluu esimerkiksi teoksen tasapainon, sommitelman ja värien arviointia sekä fyysisen etäisyydenottoa teokseen kokonaisuuden arvioimiseksi (Vinci 2009: 267, 271). Tämä on eri asia kuin teokseen kohdistunut kritiikki, jossa teosta esitellään laajemmalle yleisölle. Taiteilijan työskentelyn aikaisissa arvioissa on kyse teoksen tekemiseen liittyvien seikkojen puntaroinnista. Siitä että teos valmistuu asianmukaisesti ja on ”hyvä” taiteilijan *omasta mielestä*. Palaan tähän aiheeseen luvussa 3.4 *kauneuden* yhteydessä.

3.3 Tunteista ja ilmaisusta

Derek Matravers esittelee artikkelissaan ilmaisuteorioiden eri vivahteita. Teorioiden yhteisenä nimittäjänä on ajatus, jonka mukaan taideteos jollain tapaa vaikuttaa katsojan tunteisiin. Äärimmäistä näkemystä edustaa Leo Tolstoin käsitys, jonka mukaan taiteilija kykenee ilmaisemaan teoksessaan itse aiemmin kokemiaan tunteita, jotka katsoja kykenee vastaanottamaan tai palauttamaan mieleensä (Matravers 2013: 404; Eldridge 2009: 80). Nykyaikaisemmissa ilmaisuteorioissa tunteiden yhteyttä taiteeseen on tarkasteltu esimerkiksi erilaisten teoksen ominaisuuksiin, ihmisen mielikuvitukseen tai psykologiaan liittyvänä ilmiönä (Matravers 2013: 405–409). Erilaisten ilmaisuteorioiden mukaan taide välittää taiteilijan kokemia tai tarkoittamia tunteita teoksen kautta katsojalle, joka löytää nämä tunteet sellaisinaan tai uskottelee niitä kokevansa tai kokee ne uudelleen jäsentyneinä (Eldridge 2009: 79–

81, 210–212). Richard Eldridge summaa nykykäsityksen, jonka mukaan taiteilijat tekevät teoksiaan:

Ilmaistakseen ja siten selventääkseen tunteita ja asenteita, joilla heillä itsellään ja muilla on ulkoisen elämän aineksia kohtaan. (Eldridge 2009: 112.)

Yleisö puolestaan tarkastelee teosta – esimerkiksi piirrosta – osallistuakseen taiteilijan harjoittamaan ja ilmaisuun kietoutuneeseen tunteiden selventämiseen (Eldridge 2009: 112). Täysin tyydyttävää teoreettista vastausta asialle ei kuitenkaan ole kyetty antamaan ja tunteiden ja taiteen välinen yhteys on edelleen tyhjentävästi selittämättä (Matravers 2013: 412–413).

Luovan työskentelyn näkökulmasta katsottuna Eldridgen kiteyttämä nykykäsitys herättää kysymyksiä, koska teoksen voi valmistaa *sommittelu- tai kollaasipelkistykseen* mukaisesti mittailemalla ja harkiten eräänlaisena pelinä. Yleisö voi tulkita näkemänsä valmiin sommitelman – tai viivojen suunnat, kuten aiemmin on todettu – esimerkiksi levolliseksi, vaikka taiteilija ei välttämättä ole levollisuutta työskennellessään kokenut kun työskentely on sujunut vaikeasti. Jos taiteilijan alitajunta otetaan tässä huomioon, silloin toki mitä tahansa piirrosta voidaan tulkita ja väittää tunteiden selventämiseksi, kun taiteilija tietämättään ja työskentelytilanteesta huolimatta käsittelee joka tapauksessa tunteita. Alitajunta rajautuu kuitenkin tämän opinnäytetyön ulkopuolelle.

Voidaan myös ajatella, että työskentelyn aikainen ”peli-ilo” on tunne, joka vaikuttaa taiteilijan suoritukseen rentoutena ja uskalluksena kokeilla uusia ratkaisuja. Tällöin katsoja ikään kuin jakaa ”taiteilijan keskittymisen, tunteet ja niiden ilmaisun” myötäilemällä teoksen materiaalien työstämistä (Eldridge 2009: 223). Myös Dewey sivuaa asiaa näkemyksellään, jossa taiteilijan ajatukset ja tuntemukset jäsentyvät työskentelyn kautta (Dewey 2010: 96). Kun viivoille tai esineille pyritään löytämään mahdollisimman ”oikea” paikka keskeneräisessä piirroksessa tai kollaasissa, niin tavoitteena ei ole välittää kat-

sojalle tunteita. Työskentely on vain tilanteen arviointia ja mittailua sekä prosessin eteenpäin kuljettamista.

Silti esimerkiksi toistopelkistymisen tuloksena saattaa syntyä osaavissa käsissä vivahteikas piirros, jota tarkastellessaan katsoja kokee jotain erityistä tai alkaa etsiä siitä merkityksiä, kuten etsitään hahmoja pilvestä tai luonnon muodoista (Eldridge 2009: 43–46). Katsoja on ilmeisen taipuvainen kuvittelemaan merkityksiä tai kokemaan tunteita täysin omista lähtökohdistaan käsin ilman, että näillä on välttämättä vastaavuutta taiteilijan pyrkimyksiin. Todetaan tässä kuitenkin, että ongelmanratkaisun kaltainen työskentely koskee vain pientä osaa taidetta.

Deweyn ilmaisuteoriassa taiteilija kokee ”jokaisen siveltimenvetonsa vaikutuksen” ja jos häneltä puuttuu tämä tunne yhteys, hänellä ei ole ”tekemistään ja työnsä suunnasta selvää käsitystä” (Dewey 2010: 62). Dewey ajattelee, että taiteilijan ”tunne tiivistyy” objektissa ja työskentelyssä tapahtuva ”tunteen purkautuminen on ilmaisun välttämätön joskaan ei riittävä ehto” (Dewey 2010: 80, 88). Deweylle mekaaninen tekeminen, myös taidokas, edustaa käsityötä, jota voi tehdä myös ilman tunnetta, toisin kuin taidetta. Kun taiteellisessa tekemisessä on tunnetta liian vähän, tämä ”johtaa kylmänkorrektiin tuotokseen. (Dewey 2010: 90.)

Pelkkä käsityötaito ei siis ole Deweylle taidetta (Dewey 2010: 175). Tämä edustaa mekaanista toistuvuutta eikä taiteeseen liittyvää ”esteettistä toistuvuutta”, joka on teoksen tasapainoista kokonaisuutta rakentavien suhteiden toistuvuutta (Dewey 2010: 203). Kun toistettava muoto on hyvin yksinkertainen, työskentelyä on mahdollista tehdä hyvin monotonisesti samaan tapaan kuin ajetaan autoa. Ajaminen voi olla välillä lähes automaattista ja rutii-
ninomaista. Keskittyminen ei kuitenkaan saa herpaantua virheiden takia.

Mielestäni toistoon perustuvan piirroksen avulla voi välittää jonkinlaisen tunteen keskittymisestä ja huolellisuudesta, jonka piirroksen tekeminen on vaatinut. Eldridgen ajatus taiteilijan ”keskittymisen jakamista” on ilmeisen oikea (Eldridge 2009: 223). Huolellinen tekeminen erottuu hutiloidusta te-

kemisestä. John Deweylle lähes mekaanisesti viivoja toistaen tehty teos saattaisi edustaa käsityötä, ei taidetta. Toisaalta myös keskittyminen voi sisältää on tunteen levollisuudesta, rauhasta. Mielestäni keskittyminen tässä ei ole mahdollista ilman työskentelyyn syventymistä ja työ ääreen rauhoittumista. Tässä mielessä myös keskittymistä vaativassa käsityössäkin täytyy olla tunnetta mukana.

Kollaasissa rakennusaineena on mahdollista käyttää *materiaalia* tai *esineitä*, jotka ovat poliittisesti tai uskonnollisesti latautuneita, epäsiiveellisiä tai moraalisesti arveluttavia, ja silti järjestää ne teokseen yllämainitun ongelmanratkaisupeliä muistuttavan työskentelyn mukaisesti. Esineiden sisältämällä merkityksellä tai viestillä ei tässä ole sinänsä merkitystä, kun taiteilija suhtautuu niihin ”vain” materiaalina. Moraalisesti vahvasti latautunut teos voi tekemisen näkökulmasta syntyä neutraalisti ilman aihesisältöön liittyviä tunteita, keskittymiseen liittyvän rauhan, ”peli-ilon” tai luoviin ratkaisuihin liittyvän tuskailun merkeissä. Tästä huolimatta teos saattaa herättää tunnekuohuntaa, loukata uskonnonvapautta tai olla lainvastainen. Yleisön ja taiteilijan (työskentelyn aikaiset) tunteet voivat siis olla toisistaan täysin poikkeavia. John Dewyn mukaan ”katsojan täytyy luoda oma kokemuksensa” ja kohdata teos ”oman näkökulmansa ja mieltymystensä mukaisesti” (Dewey 2010: 72). Tässä hän on oikeassa.

Realistisessa imaisussa teoksen osat ovat sopivassa suhteessa toisiinsa ja muodostavat katsojaa kiinnostavan kokonaisuuden. Klassisen harmoniaan perustuvan kauneuskäsityksen edustajalle Leonardo da Vincille kauneus oli sommittelun harmoniaa (Vinci 2009: 199). Myöskään hänelle taiteen tekeminen ei perustunut tunteeseen vaan järkeen, harkintaan ja mittailuun:

Käytännön on aina perustuttava lujalle teorialle, johon taas perspektiivi on opas ja portti, ja ilman sitä ei voi saada aikaan mitään kunnollista piirtämisen saralla. (Vinci 2009: 259.)

Sekä esittävien että ei-esittävien teosten herättämien tunteiden takaa paljastuu siis työprosessiin liittyvää harkintaa ja keskittymistä.

Tässä yhteydessä on syytä mainita teoksen nimeäminen, jolla ei ole välttämättä mitään tekemistä taiteilijan työskentelyn aikaisten ajatusten tai tunteiden kanssa. Teos voidaan nimetä jälkikäteen tekoprosessista erillisenä asianna. Oikealla nimen valinnalla on mahdollista muuttaa teoksen luonnetta ja ohjata katsojan kokemusta teoksen äärellä.³⁴ Myös John Dewey kiinnittää huomiota teosten nimien ja katsojien kokemusten välisiin ristiriitoihin (Dewey 2010: 139-141).

Se että erilaiset viivat yhdistetään erilaisiin inhimillisiin tunteisiin on taidehistoriasta tuttu ajatus. Petherbridge käy läpi länsimaiseen piirtämisperinteeseen juurtuneita ajatuksia viivojen tulkitsemisesta ihmisen olemuksen ja piirteiden kautta (Petherbridge 2014: 200–202). Tämä 1600 – 1700-lukujen asenteisiin ja sukupuolittuneeseen ihmiskäsitykseen perustuva viivojen ja muotojen tulkintatapa elää yhä länsimaisessa tavassa katsoa piirrosta, vaikka lähempänä nykyaikaa olevat ajattelijat ovat osoittaneet, että viivan muoto tai sen suunta eivät liity tunteisiin eivätkä sinänsä tarkoita mitään muutakaan³⁵ (Petherbridge 2014: 205–206).

Myös Dewey on omaksunut ajatuksen, jonka mukaan viivojen suunnilla voi kuvata tunnetta piirroksissa (Dewey 2010: 114). Tässä suhteessa hänen ajattelunsa linkittyy vahvasti vanhoihin käsityksiin. Ilmeisesti olemme kulttuurisen kehityksen myötä harjaantuneet lukemaan kuvia tietyllä tavalla. Vakiintuneiden kuvanlukukonventioiden lisäksi länsimainen kirjoittamistapa vasemmalta oikealle vaikuttaa vahvasti tulkintoihin. Onni Oja on oikeassa todeksaan, että nämä on pakko ottaa huomioon, koska ne ovat niin syvään juur-

³⁴ Olen seurannut läheltä oman isäni taiteilijaprofessori Simo Hannulan (1932–2016) teosten nimenantokäytäntöjä sekä keskustellut aiheesta vuosien varrella lukuisten kollegoiden kanssa. Näkemykseni mukaan teoksen nimestä ei voi päätellä mitään varmaa teoksen tekemisen lähtökohdista, eikä taiteilijan työskentelyn aikana kokemista tai katsojalle välitettäväksi aiotuista tunteista. Nimen avulla voidaan vahvistaa tai keikauttaa taiteilijan ”alkuperäistä” ajatusta suuntaan tai toiseen – jopa pääläelleen. Kuitenkin juuri teoksen nimi on usein se keskeinen tekijä, jonka läpi katsoja tulkitsee ja kokee teoksen. Jos teos kykenisi siirtämään tunteita muotokielensä kautta katsojalle, niin tällöin teoksen nimen ei pitäisi mitenkään vaikuttaa katsojan kokemukseen.

³⁵ Esimerkiksi konkretismi on taidekäsitys, jonka puitteissa viiva, väri tai mikä muoto tansa ei viittaa muuhun kuin itseensä. Vuonna 1930 julkaistu konkreettisen taiteen manifesti löytyy kirjasta: Karjalainen, Tuula 1990: *Uuden kuvan rakentajat – konkretismin läpimurto suomessa*. s. 17. Helsinki: WSOY.

tuneita ihmismieleen, että niiden vaikutusta lähes mahdotonta välttää (Oja 1978: 202).

3.4 Kauneudesta

Kauneuden pohdinta on estetiikan historiaan liittyvä keskeinen teema, joka edelleen herättää mielenkiintoa tutkijoiden parissa (De Clercq 2013: 299). Lähestyn kauneutta taiteen tekemiseen liittyvänä asiana. Taiteilijana ajatukseen kauneuden yhteydestä harmoniaan on myös luonteva tarttua.³⁶

Rafael De Clercqin mainitsee Leon Battista Albertin määritelmän, jossa kauneus on osien järjestäytyneitä harmoniaa. Harmoninen kauneus on suurimmillaan, kun kokonaisuuteen ei voi mitään lisätä tai vähentää kauneuden (kokonaisuuden) tästä kärsimättä. De Clercq ei pidä Albertin määritelmää uskottavana, koska siinä vain yksi muuttumaton kokonaisuus edustaa suurinta mahdollista kauneutta ja koska kauneuteen rinnastuva harmonia jää selittämättä. (De Clercq 2013: 300.) Kuitenkin teoksen tekemisen näkökulmaan ajatus osien harmoniasta sopii hyvin. Esimerkiksi sommittelupelkistyksessä tekoprosessi etenee askel kerrallaan kunnes piirros on valmis tai tekijän mielestä ”hyvä”, ”kaunis” tai olemukseltaan sellainen joka häntä miellyttää.

Kollaasipelkistyksellä voi kokeilla esineiden järjestelyä eri tavoin ja lopputuloksin, joista on mahdoton sanoa mikä on ehdottomasti se ”kaunein”. Kollaasipelkistys tuottaa monenlaisia ehjiä kokonaisuuksia, joihin ei voi mitään lisätä tai ottaa pois kokonaisuuden kärsimättä. Toki todellisessa työskentelyssä se lopputulos, johon päädytään, on se ainoa joka jää olemaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita etteikö ratkaisuja olisi voinut tehdä työskentelyn aikana toisinkin tai jäikö jokin vielä parempi, kauniimpi ratkaisu toteutumatta. Al-

³⁶ Albertin määritelmä on yhä taiteen tekemisessä voimissaan kun valtaosa taiteilijakuntaa pyrkii (muiden mahdollisten tavoitteiden ohella) tekemään teoksistaan ”ehjiä kokonaisuuksia”.

bertin ajatuksen – osien kokonaisuuden harmonisesta kauneudesta – kollaasipelkistys havainnollistaa joka tapauksessa hyvin.

Kyse on taiteellisesta luomisprosessista ja tekijän näkökulmasta, josta katsottuna keskeneräinen teos pyritään tekemään ”valmiiksi” niin, että se muodostaa halutunlaisen kokonaisuuden. Asiaan liittyy tietoisuus *tasapainosta*, siitä että teoksen osat ovat oikeassa paikassa ja suhteessa toisiinsa. Näin on oltava myös silloin kun teoksen tekijänä haluan rikkoa tasapainon ja tehdä jotain harmonialle vastakkaista. (Näitä molempia voi kokeilla kollaasipelkistyksellä.) Jotta tasapainon voi kyseenalaistaa, siitä on oltava tietoinen. Ilmeisesti tietoisuus tasapainosta liittyy ihmisen oman ruumiin pystyasentoon. Oletan, että jokainen ymmärtää ajatuksen tasapainosta tätä kautta. Kun jokin on selkeästi epätasapainossa tai toinen ihminen on kaatumaisillaan asentonsa takia, tämän huomaa yleensä heti.

”Kauneus” on taiteen tekemisen näkökulmasta tyytyväisyyttä tulokseen. Sitä että teos on mielestäni sellainen kuin haluan sen olevan, oli sitten kyseessä levollisen tasapainoinen (harmonien) tai kaikkea sovinnaisuutta ja kauneuskäsityksiä haastava teos. ”Kauneus” on tässä mieleni sisäinen asia ja liittyy omaan kokemukseeni teoksen valmistumisesta. Se että olen teokseen tyytyväinen sen valmistumisen hetkellä, ei takaa tyytyväisyyttäni teokseen myöhemmin. Katsojan mahdollisesti näkemä kauneus on tästä erillinen asia. David Hume on oikeassa sanoessaan: ”Kauneus ei ole olioiden itsensä ominaisuus. Se on olemassa vain olioita tarkastelevassa mielessä” (Hume 2009: 280). Kauneus, joka on tietoisuutta onnistumisesta, voi hyvin toimia mielihyvän lähteenä (Clercq 2013: 304). Teoksen arvioiminen kauniiksi ja mielihyvän tunteminen valmiista teoksesta näyttäisivät liittyvän selvästi toisiinsa.

Jos liittää ”kauneuden” hyvin sujuvaan työskentelyyn, tämä tekee kauneudesta tietynlaisen positiivisen tunteen, joka silloin tällöin työskenneltäessä imee. Onnellisuutta huokuva työvire ei takaa tulosta, joka on ”kaunis”. Hyvissä tunnelmissa valmistunut teos voi olla pettymyskin. Vastaavasti luova työskentely voi olla myös ”rumaa” ja raskasta ja tuottaa silti ”kauniin” teoksen, johon olen tyytyväinen. ”Kauneus” näyttäisi tässä liittyvän tunteisiin. Taiteen

tekemisen näkökulmasta kauneus on tyytyväisyyden tunnetta lopputuloksesta tai lopputuloksen (teoksen) hyväksymistä valmiiksi taideteokseksi.

3.5 Taiteeseen liittyvästä tiedosta

Eileen Johnin mukaan taiteen ja tiedon suhteeseen liittyvien pohdintojen keskiössä on kysymys siitä miten taide ylipäättään voi toimia tiedonlähteenä (John 2013: 384). Taide voi tarjota katsojalle keinon kehittää ymmärrystään itselle vieraiden moraalisten näkökulmien parissa (John 2013: 389). Taiteella on myös kyky nostaa esiin näkökulmia katsojaa jo valmiiksi askarruttaviin kysymyksiin (John 2013: 390). Tällöin taide ikään kuin vahingossa antaa vastauksia katsojan kysymyksiin. Taideteos voi myös välittää historiallista tietoa esimerkiksi jonkin aikakauden pukeutumisesta (John 2013: 385). Ja se voi toimia tutkimuksen ja teoreettisen pohdiskelun välineenä mistä tämä opinäytetyö konkreettinen esimerkki (John 2013: 391).

Yllä oleva rajautuu tässä ulkopuolelle, koska teoksen (minkä tahansa) aiheen ja sisällön pohtimiseen pelkistysmallit eivät sovellu. Keskityn tarkastelemaan mallien avulla taiteilijan mahdollisuuksia välittää tietoa teoksensa avulla. Näissä pohdinnoissa piirroksen esittämä aihe liittyy yksinkertaisiin viivoihin. Käytän tässä esimerkkinä luvussa 3.2 mainittua ajatusta piirroksesta, joka sisältää pelkkiä yhdensuuntaisia viivoja.

Länsimaisen taidekäsityksen mukaisesti vaakaviivat ilmaisevat rauhaa, levollisuutta ja liittyvät käsitykseen horisontista. Pystyviivat liittyvät käsitykseemme tasapainosta ja yhdistyvät ylösalas liikkeeseen. (Klee 1997: 31, Oja 1978: 204, Dewey 2010: 125). Onni Oja mainitsee kuinka kuvan oikeanpuoleinen yläneljännes tuntuu länsimaisesta katsojasta kuvan tärkeimmältä alueelta, jonka katsoja erityisesti huomioi. Ojan käsityksen mukaan asia liittyy länsimaiseen tapaamme kirjoittaa ylhäältä alkaen vasemmalta oikealle, joka on myös liikkeen luonteva suunta. Lisäksi Ojan mielestä:

Perspektiivi-ilmiö ja jokapäiväiset näkymämme ovat luoneet kuvatilán jakoon nähden eräitä uskomuksia, joista ihmisen on niin vaikea päästä eroon, että ne on pakko ottaa huomioon kuvaa sommiteltaessa. (Oja 1978: 202.)

Tämä tarkoittaa, että lukusuuntaan tottunut katsoja tulkitsee kuvan alaosan olevan – kuten maisemassa – lähempänä kuin kuvan yläosa.

Piirtäjä voi piirtää pystyviivoista koostuvan piirroksen ilman, että hän ajattelee viivojen merkityksiä ja on tietoinen kuvaan liittyvistä länsimaisen ajattelun ja kulttuurin muokkaamista lainalaisuuksista. Silti katsoja tulkitsee viivat näiden mukaan. On mahdollista, että toinen piirtäjä piirtää samankaltaisen piirroksen tietoisena lainalaisuuksista haluten tietoisesti välittää ajatuksen liikkeestä pystysuunnassa. Kuitenkin molemmat teokset tulkitaan vastaavasti ja ne välittävät katsojalle saman tiedon viivojen liikkeestä. Näin ollen valmiin piirroksen sisältämä tieto ei välttämättä liittyä taiteilijan aikomuksiin.

Kokonaan eri asia on, voiko piirtäjä, joka itse elää länsimaisen kulttuurin piirissä, piirtää ilman että hän ottaa tiedostamattaan huomioon oman taustakulttuurinsa lainalaisuuksia. Tätä kysymystä ei tarkastella tässä syvemmin. Todetaan kuitenkin, että piirtäjä voi ilmeisesti toimia välittäjänä tiedolle, joka liittyy kulttuurin käytäntöihin ja toimintatapoihin. Tätä tukee myös Deweyn käsitys, jonka mukaan taiteilijan työskentelyä ja ajattelua ”ruokkivat sellaisetkin muistot, joista hän ei välttämättä ole tietoinen, vaan jotka ovat ennemminkin tulleet elimellisesti mukaan hänen minänsä rakenteeseen” (Dewey 2010: 113).

Tietoon liittyy myös *oppiminen*. *Ääriiviivapelkistyksen* tai minkä tahansa pelkistysversion ensimmäinen piirtämiskerta on piirtämiseen tottumattomalle helposti hapuileva ja epävarma. Uusien piirtämiskertojen myötä piirtämismuoritukset saavat lisää varmuutta. Petherbridgen mukaan piirtäminen on monipuolinen oppimistapahtuma, jossa piirtäjä oppii ajattelua, arvioimaan suhteita, tekemään valintoja, oppii virheistään ja ratkaisee piirtämisen aikana ilmenneitä ongelmia (Petherbridge 2014: 233).

Aiemman kokemuksen perustalle rakentuvaa oppimista voi kokeilla piirtämisen avulla. Nostan tästä esimerkiksi pelkistysmalleihin kuulumattoman piirtämisharjoitteen, jossa paperille piirretään useista silmukoista ja mutkista muodostuva ”kilparadan” pohjakaaviota muistuttava, päättymätön viiva (liite 5). Tällaisen radan ensimmäinen piirtämiskerta silmukoiden hahmotteiluineen on yleensä hieman hapuileva. Kun piirtäjä piirtää (seurailee kynällä) rataa jompaankumpaan ”ajosuuntaan” ajaen radalla ikään kuin kierroksia, niin varmuus radan seurailuun vahvistuu kierros kierrokselta ja kymmenen kierroksen jälkeen ajaminen tuntuu jo huomattavasti helpommalta (ja nopeammalta) kuin ensimmäisten kierrosten aikana. Tämä vahvistaa John Deweyn näkemystä kuinka oppinen tapahtuu kun ”aiemmasta kokemuksesta periytyvät liikeradat” pohjustavat uutta kokemusta; sekä Petherbridgen näkemystä piirtämisestä ajattelua tukevana monipuolisena välineenä, josta yllä kuvattu piirtämisharjoite on myös konkreettinen esimerkki (Dewey 2010: 123; Petherbridge 2014, 423).

Monille tunnetuille taiteilijoille – kuten Ingres, Gericault, Degas, Matisse ja Cézanne – piirtäminen on ollut elinikäisen oppimisen väline. Petherbridge siteeraa vuonna 1926 syntynyttä ikääntynyttä Leon Kossoffia, joka kertoi joka päivä heräävänsä ajatukseen, että tänään hänen on jälleen opetettava itseään piirtämään.³⁷ (Petherbridge 2014: 210) Taiteilijan ja luovan työskentelyn näkökulmasta piirtämiseen liittyvä tieto liittyy tähän tekemisen kautta tapahtuvaan oppimiseen. On ilmeisen mahdotonta, että tämä luovaan työskentelyyn nivoutuva tieto välittyisi katsojalle pelkkää piirrosta katsomalla, koska tieto löytyy omakohtaisen piirtämisen kautta.

Tässä saattaa olla kyse *hiljaisesta tiedosta*, joka on henkilökohtaisen kokemuksen mukana karttuvaa ja jota on vaikea ilmaista sanoilla. Kyse voi olla myös *hiljaisesta tietämisestä*, joka nivoutuu prosesseihin sekä taitavaan ja kompetenttiin toimintaan. (Toom 2008: 37, 53.) Hiljaisessa tiedossa on siis kyse jonkinlaisesta tekemisen kautta hankitusta näppituntumasta, jota ei voi ilmaista sanoin. Myös Dewey puhuu taiteilijan työskentelyä taustoittavista

³⁷ ”Every day I awake with the idea that today I must teach myself to draw.”

aiemmista kokemuksista, ”jotka ovat ajan oloon karttuneet hänen kyvyikseen ja mieltymyksikseen” (Dewey 2010: 110). Toisin sanoen taiteilijan näkökulmasta tiedossa on kyse omista virheistä ja omasta työskentelystä oppimisesta.

[...] ensimmäisessä asetelmassaan jokainen tekee jotain virheitä, ja joka ei tunnista niitä, ei voi niistä myöskään oppia. Kun siis tunnistat virheesi, työsi paranee, ja virheen huomattessasi paina se mieleesi jotta et toista sitä. (Vinci 2009: 274.)

Jokainen tehty piirros antaa siis tietoa piirtämisen aikana tehdyistä ratkaisuista ja mahdollisten uusien kokeilujen toimivuudesta. Seuraava piirros tehdään ikään kuin tämän oppimisen päälle.

3.6 Kopiot ja väärennökset

Nan Stalnakerin mukaan taidetta voidaan väärentää kahdella tavalla: kopioidulla tarkasti alkuperäinen teos tai tekemällä itsenäinen teos jäljittelemällä jonkin tietyn taiteilijan persoonallista kädenjälkeä tai aikakauden tyyliä (Stalnaker 2013: 463–464).

Pelkistetyn piirtämisen työskentelyn näkökulmasta avulla voi hahmottaa kopioinnin, tyylin väärentämisen ja alkuperäisen teoksen tekemiseen liittyviä eroja. Otetaan tässä lähtökohdaksi sommittelupelkistys, joka toteutetaan vain muutaman – esimerkiksi alle kymmenen – viivan avulla. Viivat piirretään paperille vapaasti piirtäjän mieltymysten mukaisesti. Piirroksen voi tehdä myös joku toinen henkilö. Tämän ”alkuperäisen” piirroksen tekemisessä on parhaillaan mukana ripaus yllätyksellisyyttä, kokeellisuutta ja iloa ratkaisujen löytymisestä kun piirtäjä löytää viivoille mielenkiintoiset paikat kokonaisuudessa (Dewey 2010: 171, 177). Piirtämisprosessi on tässä yleensä kevyt ja helposti sujuva ja siihen liittyy vapaus sommitella kokonaisuutta ja myös muuttaa ja korjailla viivoja tarpeen mukaan.

Kun tämä – luovan taiteellisen työskentelyn tuloksena syntynyt – piirros kopioidaan, piirtämistyöskentely muistuttaa ääriiivapelkistystä. Kopiointi perustuu, kuten ääriiivapelkistus, mittailuun, viivojen muotojen, etäisyyksien ja sijaintien arviointeihin. Lisäksi kopioijan on huomioitava alkuperäisen teoksen tekniikka ja piirtäjän tapa käyttää piirrintä. Työsuorituksena kopiointi on tässä huomattavasti työläämpi toteuttaa ja siinä on vähemmän vapautta kuin oli alkuperäisen piirroksen tekemisessä. Käsittääkseni juuri tämä vapauden puute erottaa kopion tekemisen alkuperäisestä työskentelystä.

Tiukan realistisen – todellisuutta jäljentävän – maisema- asetelma- tai muotokuvamaalauksen valmistamisessa on aina mukana valintojen vapautta, kun tekijä voi valita aiheensa rajauksen ja soveltaa käyttämäänsä tekniikkaa haluamallaan tavalla. Kopion tekijältä tämä vapaus puuttuu ja hän on sidottu alkuperäisen teoksen tai piirroksen tekijän tekemiin valintoihin. Kopioinnissa ei siis ole mukana vastaavaa tekemisen vapautta kuin alkuperäisen tekemisessä. Dewey liittää kopion ja alkuperäisen eron tunteen ilmaisuun, jossa taiteilijan sisällä oleva tunne purkautuu ulos. Ilmaisussa on kyse ”eteenpäin kehittelemisestä, työstämisestä ja loppuun saattamisesta” (Dewey 2010: 80). Väärennettäessä tätä ei tapahdu ja siinä ilmaisu jää vajaaksi ja muodolliseksi (Dewey 2010: 82).

Taiteilijan tyylin jäljittelyssä on kyse taiteilijan teosten tekotavan, kädenjäljen ja aihepiirien omaksumisesta niin, että väärentäjä kykenee tekemään alkuperäisiä vastaavia teoksia kopioitavan taiteilijan nimiin. Tekoprosessi kannalta tämä on vähemmän työlästä kuin tarkka kopiointi. Asia on kokeiltavissa: tässä voi pyytää jotain toista henkilöä tekemään sarjan sommittelupelkistyspiirroksia omalla tyyllillään ja omien viivanmuoto mieltymystensä mukaisesti avulla, joiden perusteella ryhtyy sitten itse tekemään samankaltaisia piirroksia.

Tällaista väärentämistä rajoittaa alkuperäisen piirtäjän tekemät tekniikkaan liittyvät valinnat, tapa sommitella, viivojen muotokieli ja käden jälki, jotka väärentäjän on otettava huomioon. Tekemisen vapaus on kuitenkin suurempaa kuin kopioitaessa tarkasti yksittäistä teosta. Kentien juuri tästä syystä

suurin osa kaikesta väärentämisestä perustuu taiteilijan tyylin jäljittelyyn (Stalnaker 2013: 464).

Sekä tyylin jäljittelyä että kopion tekemisestä rajoittaa tekniikka ja taustatiedon puute. Väärentäjän tulisi tietää käytetyn piirtimen laatu ja piirtäjän käyttämä paperi. Monimutkaisimmilla välineillä työskenneltäessä tiedon tarve on vieläkin ilmeisempää. Mutta myös lyijykynillä on eronsa eri valmistajien välillä, joten näennäisen yksinkertainenkin väärennös edellyttää onnistuakseen taustatietoa. Luovuuden näkökulmasta katsottuna, ero väärennökseen löytyy työskentelyn vapaudesta. Väärentämisessä ei ole vastaavaa vapautta.

4 Päätelmät

Päätelmien aluksi kokoon yhteen asioita, jotka ovat nousseet selkeästi esiin eri teemojen yhteydessä.

Luovuuteen liittyen todettiin kuinka katsojan mielestä luova ja omaperäinen idea (teos) voi olla syntynyt ei-luovasti (luku 3.1). Lopputulos, se miltä teos näyttää, ei kerro työskentelyyn liittyvästä luovuudesta mitään varmaa. Esimerkiksi kollaasi voi olla syntynyt luovasti oivaltaen tai se voi olla tulosta erilaisten esineyhdistelmien järjestelmällisestä, mekaanisesta, läpikäymisestä. Vastaavasti ääriiviapelkistuksen tekeminen tai muotokuvan piirtäminen voi tarjota piirtäjälle lukuisia työskentelyyn liittyviä luovia oivalluksia kun piirtäjä etsii ja löytää viivoille oikeat paikat kokonaisuudessa. Lopputulos voi kuitenkin olla katsojan mielestä *ei-luova* ja vastaava kuin aiemmin tehdyt muotokuvapiirroksot.

Piirtämissuoritukseen liittyvä luovuus näyttäisi kiinnittyvän muutoksiin ja työskentelyn rutiinia rikkoviin oivalluksiin, jotka auttavat piirtäjää tekemään piirroksen valmiiksi mielenkiintoisella tavalla. Kollaasipelkistuksen avulla – järjestelemällä samoja esineitä samalle alustalle yhä uudelleen – havainnollistettiin miten työskentely menettää kiinnostavuuttaan. Jotta syntyisi uusia ratkaisuja, tarvitaan muutoksia esineiden määrään ja laatuun tai alustan koon ja muotoon.

Luovuuden tasoista korkeimpana on *muutoksen tekevä luovuus*, josta Boden nostaa esiin erilaiset *ismit* (Boden 2013: 439). Ismin mahdollista luovuutta ei kuitenkaan voi päätellä ainoastaan mallien perusteella, koska mallit eivät kata ismin syntyyn johtanutta prosessia kokonaisuudessaan.

Luvussa 3.2 ilmeni kuinka hienojakoisia ovat taiteen *kategorioihin, tulkinnaan, kritiikkiin ja tyyliin* liittyvät rajat ja vivahteet. Pelkistetyn piirtämisen mallit auttavat hahmottamaan tätä tulkinnallisuutta. Kun viivojen suunta vaiuttaa katsojan kokemukseen, pelkkä neliönmuotoisen piirroksen kääntäminen 90° muuttaa sen luonteen ja tulkinnan. Katsomiskokemuksen muutoksen takana vaikuttavat länsimainen käsitys lukusuunnasta ja vakiintuneet tulkin-

takonventiot ylöspäin kohoavien viivojen energisyydestä ja vaakaviivojen levollisuudesta.

Jos taidekokemuksessa on kyse, kuten Dewey ajattelee, eliön vuorovaikutuksesta ja reaktioista ympäristönsä kanssa, tällöin pieni teos vaikuttaa kokijan ympäristöön vähemmän kuin isokokoinen teos. Näyttää siltä, että teoksen kokeminen ja tulkinta ovat jossain määrin sidoksissa tähän ilmiöön. Kokemus isosta teoksesta voi olla erilainen, vaikka sisältö olisi sama kuin pienessä teoksessa. Mutta toisaalta pienikin teos voi olla elämyksellinen. Ilmeisesti tekniikasta ja aiheesta riippuen teoksilla on ideaalinen kokonsa. Minkä tahansa objektin mekaaninen suurentaminen ei yksin riitä synnyttämään taidetta. Taideteos tarvitsee taiteilijan ”käden kosketusta” eli luovan panoksen mukanaoloa teoksen syntyprosessissa.

Tämä, teoksen koon muutoksen vaikutus katsojan kokemukseen ja teoksen tulkintaan, on aihealue joka mielestäni sopisi erillisen tutkimuksen kohteeksi. Nyt asian syvempi tarkastelu jäi tekemättä, koska tämä opinnäytetyö lähestyy aihettaan luovan työskentelyn suunnasta. Ison ja pienen piirroksen tekemiseen liittyvien erojen tai taiteilijan työskentely-ympäristön vaikutuksen pohdinta ei myöskään ole tässä mielekästä, koska pelkistysmallien lähtökohdana on yksinkertaisuus ja toteutuksen helppous.³⁸ Avoimeksi kuitenkin jäi: Miten, miksi ja missä yhteydessä teoksen koon kasvu tekee siitä vaikuttavamman, ja miksi koon kasvattaminen ei aina vaikuta myönteisesti kokemukseen?

Tunteeseen liittyen todettiin kuinka toisto- tai sommittelupelkistykseen voi tehdä ”tunteettomasti” pelin lailla viivoja toistaen tai niitä paperille sijoitellen (luku 3.3). Ei-tunteellisesta tekemisestä huolimatta katsoja voi kokea vaakaviivat levollisina tai risteilevät viivat iloisena. Vastaavasti kollaasin voi tehdä ”neutraalisti” paloja sommitellen ja käyttää silti teoksessa materiaaleja, jotka herättävät katsojassa voimakkaista tunteita. Katsojan kokemus on näin ollen

³⁸ Ks. Johdanto s. 3–4.

taiteilijan työskentelyyn liittyvästä kokemuksesta erillinen kokemus (Dewey 2010: 72).

Kauneus on asia, joka liittyy luovassa työskentelyssä taiteilijan mielestä onnistuneen lopputuloksen syntymiseen (luku 3.4). Taiteen katsojalle välittämä *tieto* liittyy kulttuurin konventioihin (luku 3.5). Taiteen tekemiseen ja pelkistysmalleihin liittyvä tieto nivoutuu piirroksen rakentuvien laadullisten suhteiden havaitsemiseen ja piirtäjän omaan oppimiseen (Petherbridge 2014: 432, Dewey 2010: 68). Oppimista tapahtuu esimerkiksi kun kokematon piirtäjä piirtää jotain pelkistysmallia useampia kertoja peräkkäin oppien aiemista piirtämiskokemuksistaan. Minkä tahansa uuden toiminnan harjoittelu on alussa hapuilevaa ja suorituksen varmuus lisääntyy kokemuksen myötä. Piirtämisen opettelu on tässä suhteessa samanlaista kuin muidenkin taitojen.

Kopioihin ja väärentämiseen liittyen havainnollistettiin kuinka työstä on teoksen tarkka kopiointi verrattuna tyylin jäljittelyyn (luku 3.6). Alkuperäisen piirroksen piirtäjällä on aina vapaus tehdä valintoja aiheen sommittelun, välineen ja työskentelynsä suhteen. Kopion tekijältä tämä vapaus puuttuu. Tyylin jäljittelijällä on kopioijaan verrattuna hieman enemmän vapautta esimerkiksi sommitteluun liittyen. Silti tässäkin vapautta rajoittaa alkuperäisen taiteilijan tekniikka ja tyyli. Sekä kopiointi että tyylin jäljittely eroavat alkuperäisen teoksen tekemisestä nimenomaan työskentelyyn liittyvän vapauden suhteen.

Tutkimuksessa pohdittiin: Voidaanko taiteellista tekoprosessia tutkia piirtämällä jakamalla tekoprosessi tai piirtäminen osiin? Aluksi on todettava, että piirtämisen pilkkominen *toiston, työstön, sommittelun ja ääriverran* osa-alueisiin tuntuu luontevalta jaolta, sillä tutkimuksen aikana ei jaon suhteen ilmennyt puutteita aihealueita pohdittaessa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö jokin muukin tapa jakaa piirtämissuoritus osiin olisi mahdollinen.

Mallien ulkopuolelle jäävät piirtäjän mielensisäiset, alitajuiset, henkiset, aihevalintaan ja motivaatioon liittyvät seikat, jotka saattavat olla ratkaisevassa asemassa taiteena ”hyvän” piirroksen syntymisessä. Jo pelkän aihevalinnan

takia toinen piirros saattaa vaikuttaa katsojasta ”mielenkiintoisemmalta” kuin toinen. Tutkimuksesta rajattiin lähtökohtaisesti ulos erinäinen joukko estetiikan piiriin kuuluvia aihepiirejä niiden ohuiden tartuntapintojen takia taiteelliseen työskentelyyn ja pelkistykseen.³⁹

Rajaus osoittaa ettei pelkistysten avulla voida arvioida kaikkea taiteen tekeen tai estetiikan piiriin kuuluvaa. Mallien soveltamisen hienoisesta vaikeudesta kertoo myös se, että tutkimuksen aikana rajautui pois muutamia alussa mukana olleita aihealueita, kuten *taiteen määrittely* ja *korkea ja matala taide*. Yksi todennäköinen syy tähän on aiemman luovaa taiteellista työskentelyä mallintavan tutkimuksen puuttuminen.⁴⁰ Nyt mallien soveltamista rakennettiin tältä osin ikään kuin tyhjän päälle.

Asiaan liittyvä iso kysymys on: Voidaanko vastaavia piirtämiseen, ja taiteeseen laajemmin, liittyviä päätelmiä tehdä ilman pelkistysmallien tarjoamaa viitekehystä pelkkään teosaineistoon ja yleisiin piirtämiskäsityksiin nojautumalla? Vastaus tähän kysymykseen on kyllä. Esimerkiksi teoksen koon vaikutusta katsomiskokemukseen voi tarkkailla vertailemalla kokemuksiaan eri etäisyyksiltä pienen teoksen edessä ja ison seinän kokoisen tai koko näyttelytilan täyttävän teoksen äärellä/sisällä. Myös tulkinnan muuttumisen ylöskoavasta levolliseksi voi kokea kun pystysuuntainen kapea maalaus ripustetaan uudelleen vaaka asentoon.

Mallit kuitenkin tuovat selkeyttä ja järjestelmällisyyttä pohdintoihin. Piirtämisen jäsentely osa-alueisiin tarjoaa viitekehyksen, joka pakottaa tarkastelemaan aihepiirejä järjestelmällisimmin kuin tapahtuu ilman viitekehyksen antamaa tukea.⁴¹ Ilman malleja tapahtuvassa tarkastelussa on tukeuduttava yleisesti saatavilla oleviin teoskuviin. Tällöin tarkastelijan subjektiiviset mielityksen vaikuttavat varsin todennäköisesti kuvaesimerkkeihin ja edelleen tehtyihin päätelmiin. Tässä opinnäytetyössä yleisen kuvamateriaalin valinnat

³⁹ Ks. Johdanto ja alaviite 31.

⁴⁰ Ks. Johdanto s. 7–8.

⁴¹ Mallien tarjoama ajattelun tuki on mielestäni ilmeisintä luvun 3.2 tyyliin, kategorioihin, kritiikkiin ja tulkintaan liittyvän pohdinnan yhteydessä.

on tehty pelkistykseen tukeutuen ja niiden avaamia näkökulmia täydentäen. Tältä osin pelkistysmallien käyttö torjuu pohdintojen subjektiivisuutta.

Mallien kautta avautuu näkökulmia luovuuteen ja ne auttavat hahmottamaan luovaa työskentelyprosessia sanojen avulla. Tämä on arvokasta, sillä luovaa (visuaalista) työskentelyä on kokemukseni mukaan vaikea selittää sanallisesti. Yleisesti asioiden pilkkominen osiin auttaa kokonaisuuden hahmottamista. Näin tapahtuu myös piirtämisen suhteen. Oletettavasti myös muilla taiteenaloilla vastaavanlainen luovan työsuorituksen jakaminen osa-alueisiin on mahdollista. Tässä opinnäytetyössä keskityttiin kuitenkin piirtämiseen.

Lähteet

Alberti, Leon Battista 1998: *Maalaustaiteesta (De pictura)*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Alhanen, Kai 2014: *John Deweyn kokemusfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Anttila, Pirkko 2005: *Ilmaisu, Teos, Tekeminen ja TUTKIVA TOIMINTA*. Helsinki: Akatiimi Oy.

Baumgartner, Stig 2015: *Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa*. Helsinki: Taideyliopiston kuvataideakatemia.

Blomstedt, Juhana 1976: "Valonlähde, prisma ja kirjo". Teoksessa Juhana Blomstedt *Muodon arvo*, s. 43–49. Helsinki: Kuvataideakatemia (1995).

Blomstedt, Juhana 1979: "Sisyfoksen ongelma". Teoksessa Juhana Blomstedt *Muodon arvo*, s. 59–68. Helsinki: Kuvataideakatemia (1995).

Boden, Margaret A. 2013 (2000): "Creativity". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 432–441. London and New York: Routledge.

Breton, André 1970: *Surrealismen manifesti – I manifesti*. Suom. Väinö Kirstinä. Hämeenlinna: Karisto, Näkökulma-sarja (Ransk. Alkuteos 1924).

Carlson, Allen 1994 (1992): "Ympäristöestetiikka". Teoksesta Yrjö Sepänmaa (toim.) *Alligaattorin hymy – Ympäristöestetiikan uusi aalto*, s. 13–16. Suom. Leevi Lehto. Jyväskylä: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Davies, David 2013 (2000): "Categories of Art". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 224–235. London and New York: Routledge.

De Clercq, Rafael 2013 (2000): "Beauty". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 299–308. London and New York: Routledge.

Dewey, John 2010: *Taide kokemuksena*. Suom. Antti Immonen & Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / Niin & näin (engl. alkuteos 1934).

Dewey, John 2012: *Filosofian uudistaminen*. Suom. Tuukka Perhoniemi. Tampere: Vastapaino (engl. alkuteos 1929).

Eldridge, Richard 2009: *Johdatus taiteenfilosofiaan*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus. (An Introduction to the Philosophy of Art, 2003).

Fisher, John A. 2013 (2000): "High art versus low art". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 384–393. London and New York: Routledge.

Gaut, Berys & McIver Lopes, Dominic (ed) 2013: *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. London and New York: Routledge.

Gilmore, Jonathan 2013 (2000): "Criticism". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 375–383. London and New York: Routledge.

Gombrich, Ernst Hans 2000 (1960): *Art and Illusion – A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 11th edition. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Gombrich, Ernst Hans 1985 (1963): *Meditations on a Hobby Horse – And other essays on the theory of art*. 4th edition. London: Phaidon Press Limited.

Heikkilä, Martta 2012: "Johdanto: Taiteesta puheeseen". Teoksessa Martta Heikkilä (toim.) *Taidekritiikin perusteet*, s. 11–54. Helsinki: Gaudeamus.

Hume, David 2009 (1757): "Maun standardista, Of The Standard of Taste". Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*, s. 278–293. Suom. Lauri Mehtonen. Helsinki. Gaudeamus.

John, Eileen 2013 (2000): "Art and knowledge". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 384–393. London and New York: Routledge.

Klee, Paul 1997: *Pedagoginen luonnoskirja ja Modernista taiteesta*. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Taide ja Kuvataideakatemia. (Saks. alkuteokset 1925 ja 1924.)

Kristeller, Paul Oskar 1992: "The Modern System of the Arts". Teoksessa Peter Kivy (toim.) *Essays on the History of Aesthetics*, s. 3–65. New York: University of Rochester Press.

Kuisma, Oiva 2009a: "Antiikin estetiikka". Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*, s. 10–24. Helsinki. Gaudeamus.

Kuisma, Oiva 2009b: "Renesanssin estetiikka". Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*, s. 170–180. Helsinki. Gaudeamus.

Matravers, Derek 2013 (2000): "Art, expression and emotion". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 404–414. London and New York: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice 2013 (1962): "Maurice Merleau-Pontyn julkaisematon kirjoitus – Filosofin katsaus tuotantoonsa". Teoksessa Miika Luoto ja Tarja Roinila (toim.) *Maurice Merleau-Ponty – Filosofisia kirjoituksia*, suom. Miika Luoto. s. 59–77. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

Meskin, Aaron 2013 (2000): "Style". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 442–451. London and New York: Routledge.

Määttänen, Pentti 2012: *Taide maailmassa. Pragmatistisen estetiikan lähtökohtia*. Helsinki. Gaudeamus.

Nanay, Bence 2017 [2014]: "An Experimental Account of Creativity". Teoksessa Elliot Samuel Paul & Scott Barry Kaufmann (toim.) *The Philosophy of Creativity. New Essays*, s.17–35. Oxford. Oxford University Press Paperback.

Oja, Onni 1978 (1957): *Piirtämisen taito*. 5. Painos. Helsinki: WSOY.

Petherbridge, Deanna 2014 (2010): *The Primacy of Drawing – Histories and Theories of Practice*. 3rd edition. New Haven & London. Yale University Press.

Stalnaker, Nan 2013 (2000): "Fakes and forgeries". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 462–472. London and New York: Routledge.

Stecker, Robert 2013 (2000): "Interpretation". Teoksessa Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd edition. S. 309–319. London and New York: Routledge.

Toom, Auli 2008: "Hiljaista tietoa vai tietämistä? Näkökulmia hiljaisen tiedon käsitteen tarkasteluun". Teoksessa Auli Toom, Jussi Onnismaa ja Anneli Kajanto (toim.) *Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista, taitavuutta, Aikuiskasvatuksen 47. Vuosikirja*, s. 33–55. Helsinki: Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura.

Vinci, Leonardo da 2009. *Työpäiväkirjat*. Suom. Laura Lahdensuu. Helsinki: Teos.

Walton, Kendall L 1987: "Taiteen kategoriat". Teoksessa Arto Haapala & Markus Lammenranta (toim.) *Taide ja Filosofia*, s. 35–66. Helsinki: Gaudeamus.

Verkkodokumentit

Heiskanen, Mikko 2008: *Luova mieli : lähikuvassa muusikoiden luomisprosessit*. Helsingin yliopisto, Käyttäytymistieteellinen tiedekunta. [Verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://hdl.handle.net/10138/19911> [viitattu: 22.11.2018].

Kesäniemi, Satu 2015: *Laulupiirtävä luokka – alakoulun opettajien näkökulmia laulupiirtämisen menetelmään*. Helsingin yliopisto, Kasvatustieteellinen tiedekunta. [Verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://hdl.handle.net/10138/159891> [viitattu: 22.11.2018].

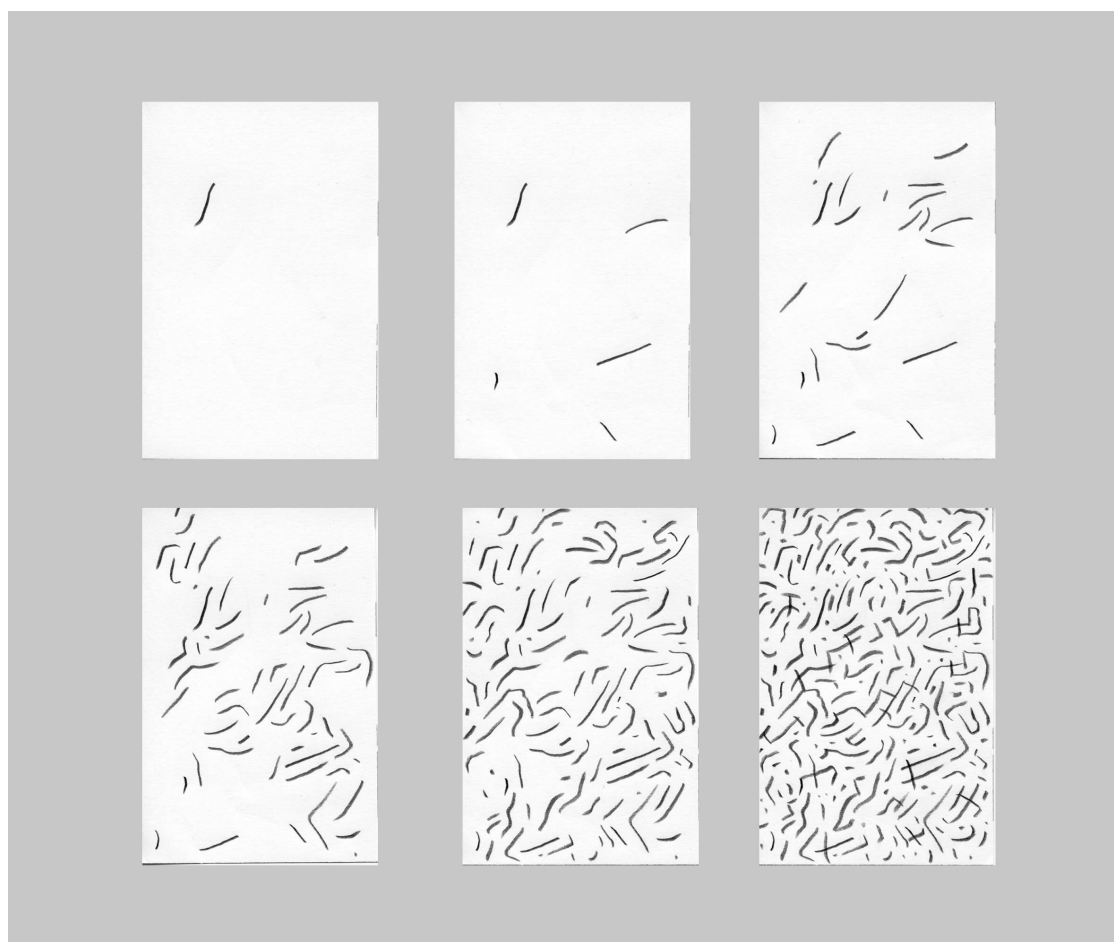
Omwami, Anniina 2017: *Inspiraation lähteet ja luonnostelu vaatesuunnittelijan suunnitteluprosessissa; Sources of inspiration and sketching in fashion designers' design process*. Helsingin yliopisto, Käyttäytymistieteellinen tiedekunta. [Verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://hdl.handle.net/10138/160902> [viitattu: 22.11.2018].

Tuhkunen, Maaria 2012: *Kaaos, virtaus ja nautinto : leikki improvisaatiossa ja luovassa prosessissa*. Teatterikorkeakoulu. [Verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://hdl.handle.net/10138/37778> [viitattu: 22.11.2018].

Liite 1.



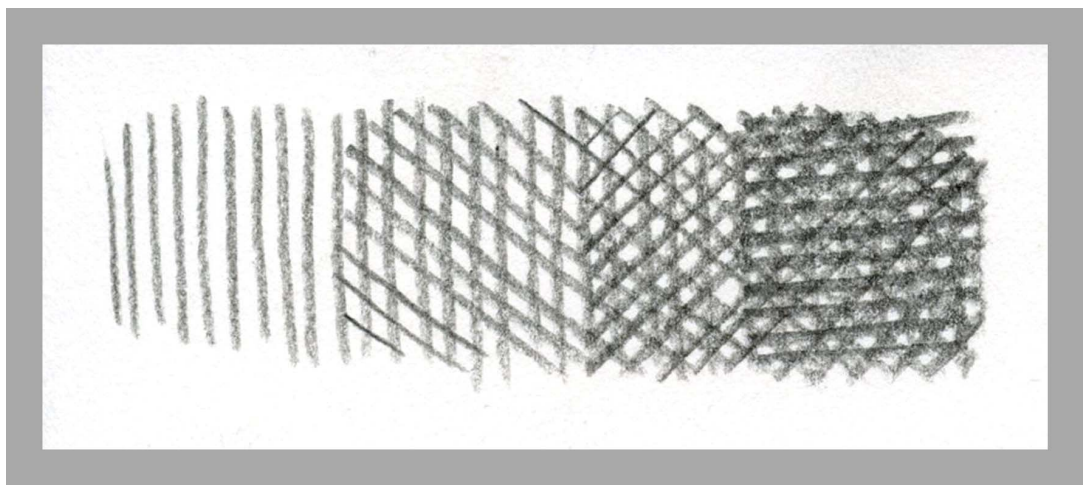
Toistopelkistys



Sommittelupelkistys

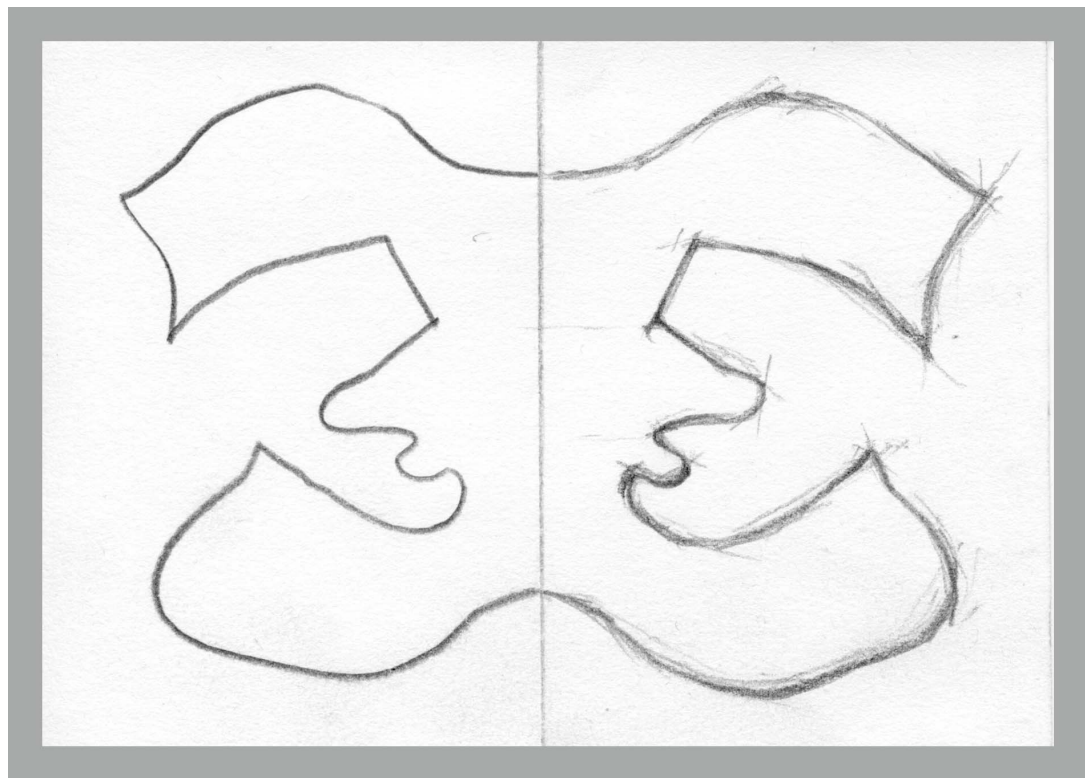
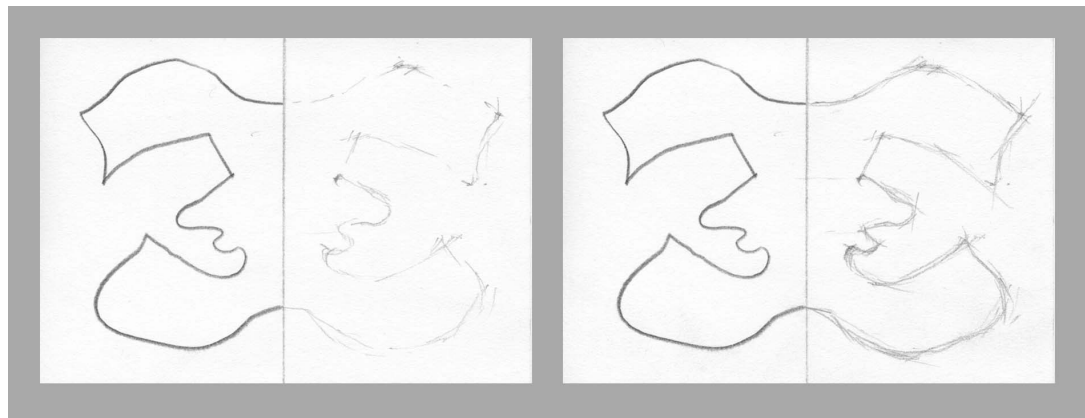
Liite 2.

Työstöpelkistys



Yksinkertaisin tapa työstää muotoa ja kuvan valoa ja varjoalueita on käyttää ristikkäisiä viivoja. Esimerkissä tummaa aluetta on rakennettu neljän erisuuntaisen viivaston avulla.

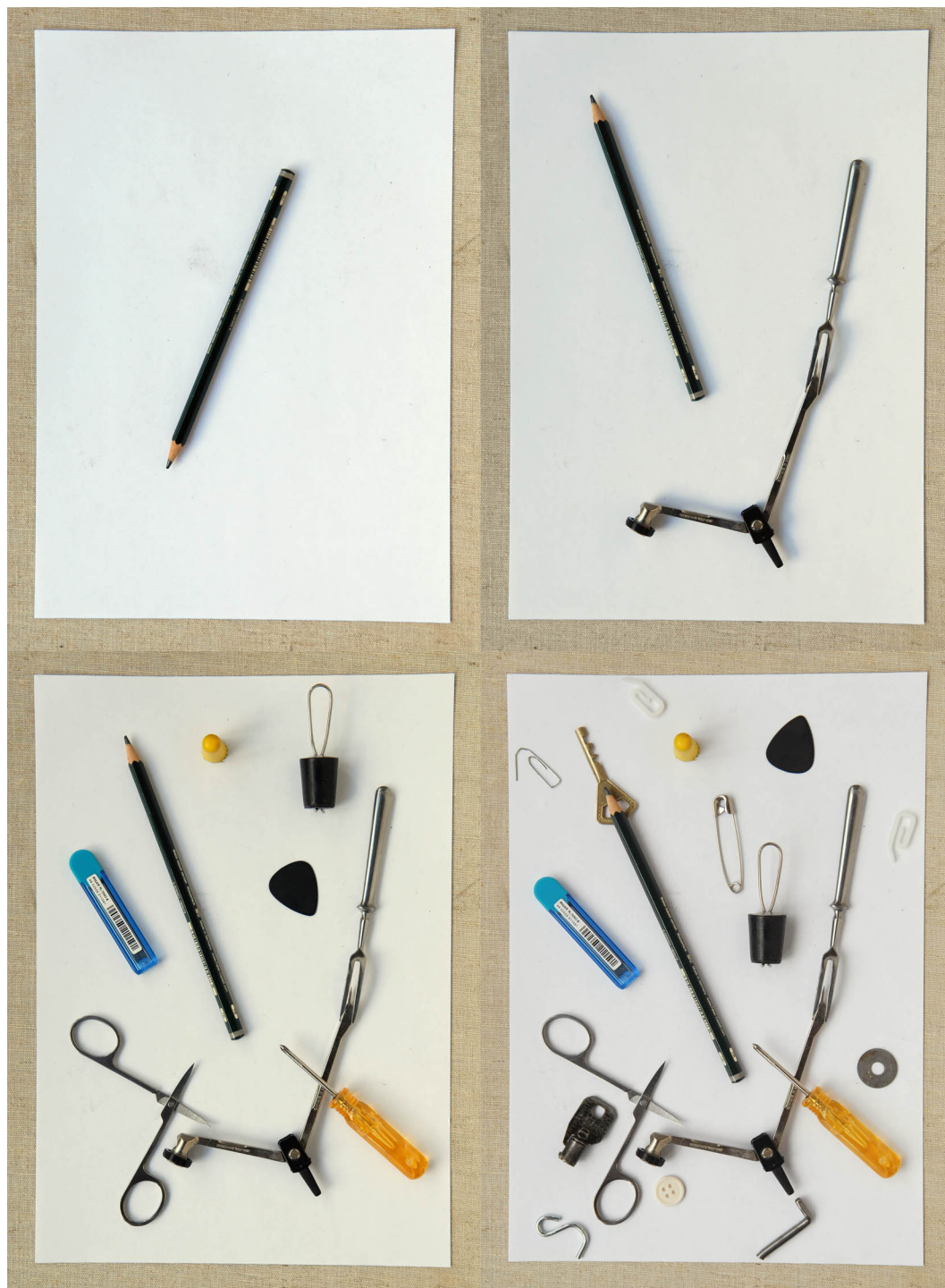
Liite 3



Ääriiivapelkistys

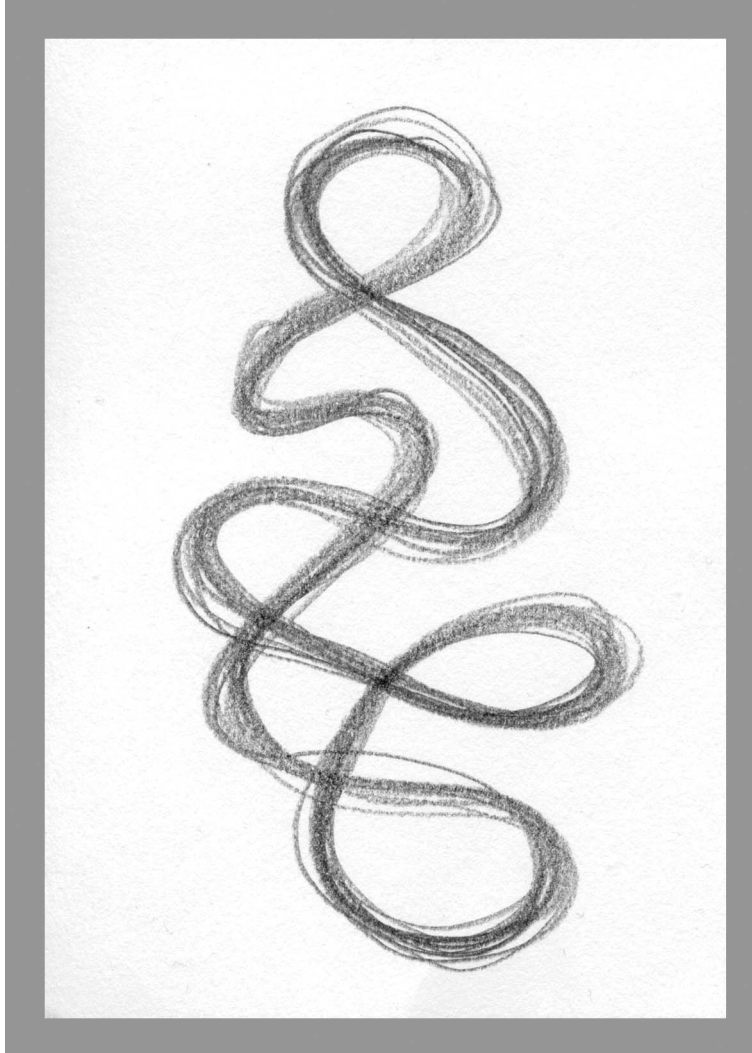
Ääriiivapelkistyksessä paperi jaetaan viivalla keskeltä kahdeksi alueeksi. Toiselle alueelle piirretään keskiviivaan kiinnittyvä vapaamuotoinen siiveke yhdellä katkeamattomalla viivalla. Siiveke piirretään peilikuvana vapaana olevalle alueelle mittailen, apuviivoja hyväksikäyttäen, etäisyyksiä ja kaltevuuksia arvioiden. Piirtäminen on aluksi muotoa hahmottelevaa ja varovaisempaa. Siiveke muokkautuu ja vahvistuu piirtämisen edetessä sitä mukaan kun piirtäjä varmistuu piirtämänsä viivan oikeasta muodosta.

Liite 4.



Kollaasi-pelkistys. Toteutus pienillä esineillä.

Liite 5.



"Kilparata", eli päättymätön viiva, jonka avulla havainnollistetaan kuinka nopeasti piirtämisen aikana tapahtuu liikeratojen oppimista. Radan hahmottelu ja ensimmäiset kynällä rataa seurailevat kierrokset ovat hapuilevia. Piirrettyjen kierrosten myötä piirtäjä oppii reitin ja radan seurailusta tulee helpompaa ja vauhdikkaampaa.